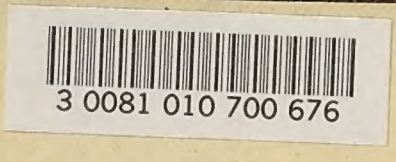
PR
2889
.D4
v.52


3 0081 010 700 676

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

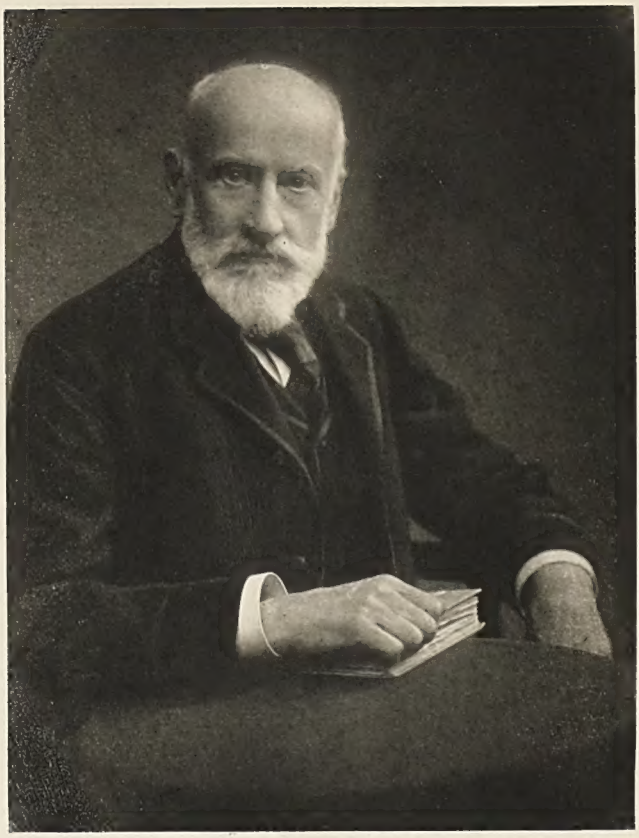
296910 v.52

PR
2889
.D4
v.52

296910

Date Due

Demco 293-5



Paul von Bojanowski

der letzte Mitbegründer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

ZWEIUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

MIT 2 TAFELN UND 2 TEXTBILDERN

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER
1916

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Max Förster,** Leipzig, Sedanstrasse 4.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor Dr. **George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Das Honorar für die Mitarbeiter des Jahrbuchs beträgt 50 M. für den Druckbogen.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 10 M. zuzüglich 35 Pf. Porto (fürs Ausland 95 Pf.) an die **Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38.** Für Subskribenten und im Laden beträgt der Preis 12 M.

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse an die Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.52

296910

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht des Präsidenten V

Festvortrag.

Shakespeare über den Krieg. Von Rudolf Brotanek XVI

Gedichte.

William Shakespeare. Von Paul Wolf 1
Prolog zu einer Shakespeare-Aufführung. Von Ernst Hardt . . 2

Aufsätze.

Shakespeare's dramatische Baukunst. Von O. Walzel 3
Dichter und Patriotismus. Von Franz Kaibel 36
Shakespeare als Bildner des Schauspielers. Von Adolf Winds . . 64
Dickens und Shakespeare. Von Wilhelm Dibelius 76
Shaw's «Besser als Shakespeare». Von Wilhelm Rehbach . . . 84

Nekrologe.

Zum Andenken an Paul von Bojanowski (O. Francke) 140
Bernhard Neuendorff (Karl Wildhagen) 149
Jocza Savits (O. Francke) 153

Theaterschau.

Shakespeare im Zeichen des Krieges (H. Richter) 159
«Antonius und Kleopatra» in Frankfurt a. M. (E. L. Stahl 181
Shakespeare auf Schweizer Bühnen (L. Melitz) 184
«Hamlet» am Grazer Stadttheater (A. Eichler) 187
Altenglische Bühnenrekonstruktionen von 1836 (M. Förster) . . . 189
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1915 . . 190

Bücherschau.

Lewinger-Roenneke, Shakespeare's Königsdramen (O. Walzel) 193
Della Casa, Galateo, ed. Spingarn (A. Brandl) 197
Graves, The Court and the London Theatres (A. Brandl) 198
Graves, The Act Time in Elizabethan Theatres (A. Brandl) 198
Sonstige Shakespeare-Literatur (M. Förster): 202

1. Ausgaben: Tauchnitz Shakespeare. Schlegel-Tieck's Shakespeare ed Keller. Goedel's Shakespeare-Schultexte. Much Ado about Nothing ed. Kohlmann. Hamlet ed. Heiss. Friedrich, Studien zur englischen Stenographie im Zeitalter Shakespeare's. McKerrow, Notes on Bibliographical Evidence.

N30-9-20-51

Seite

2. Erläuterungsschriften: Bieber, Melancholikertypus Shakespeare's. Wolff, Der Fall Hamlet. Schelenz, Shakespeare und sein Wissen auf dem Gebiete der Arznei- und Volkskunde. Ackermann, Seelenglaube bei Shakespeare. Marx, Sentenz in den Dramen Shakespeare's. Spiess, Posies. Lübkers Reallexikon. 213
3. Biographie: Pelissier, Shakespeare et la superstition shakespearienne. Sckücking, Zu Shakespeare's 300-jährigem Todestag. Morsbach, Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeare's. Weber, Shakespeare. Katalog der Leipziger Buchgewerbe-Ausstellung. Eelbo, Bacons entdeckte Urkunden. Harman, E. Spenser 232
4. Sprache: Ekwall, Historische neuenglische Laut- und Formenlehre. Barth, Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare 241
5. Zeitkultur: Seeliger, Deutsche und englische Reformation. Ruhmer, Frauenbildung im Zeitalter der Renaissance. Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance 243
6. Nachwirken: Lamb's Tales from Shakespeare. Hill, Theaterzeitschriften des 18. Jhs. 248

Shakespeare's Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger (M. Förster): 249

1. Drama: Wieland, Lustspielelemente im me. Drama. Rechner, Aristophanes in England. Dittrich, Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten. Oelrich, Personennamen im mittelalterlichen Drama Englands. Detlefsen, Namengebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeare's. Hüdepohl, Tragische Ironie in der englischen Tragödie von Shakespeare. Ziesenis, Einfluß des Rhythmus auf Silbenmessung, Wortbildung, Formenlehre und Syntax bei Lyly, Greene und Peele. Marlowes Eduard II. Lee's Nero ed. Horstmann. Haupt, Quellenstudien zu Lee's Mithritades. Farquhar's Recruiting Officer ed Strauss.
2. Epik und Prosa: Lazarus, Technik und Stil von Hero and Leander by Marlowe. Witz, Englische Ovidübersetzungen des 16. Jhs. Rick, Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance. Koch, Schottische Liviusübersetzung des J. Bellenden 263

Zuwachs der Bibliothek 266

Namen- und Sachregister zu Band LII. Von Hede Märkel 269

Verzeichnis der Abbildungen.

Paul von Bojanowski (nach Photographie) . . . . . Titelbild
M. Hauschild's Rekonstruktion einer altenglischen geschlossenen Bühne 189
Semper's Rekonstruktion des (offenen) Fortuna-Theaters 189

Ansprache und Jahresbericht.

Vom Präsidenten.

Anders als wir es vor zwei Jahren beim fünfzigjährigen Jubiläum unserer Gesellschaft hoffen durften, begehen wir heute das 300 jährige Gedächtnis von Shakespeares Todestag. Damals wurde uns durch beredte Sendboten viel Ehre und Wertschätzung internationaler Art ausgesprochen. Heute klingt uns von denselben Völkern ein Chor der Unmenschlichkeit entgegen, den wir nicht für möglich gehalten hätten. Sind wir nicht mehr dieselben? Wir können an dieser Stätte unserem herrlichen Vaterlande nicht besser dienen, als indem wir Ruhe und Würde bewahren. Hier wird kein Wort gesprochen, dessen sich einmal unsere Nachkommen in hundert Jahren, wenn sich die Lage auf dem politischen Schachbrette vielleicht gründlich verändert hat, schämen müßten. Wir haben es auch nicht nötig, unser Volk durch so wüste Fabeln, wie die von gekreuzigten Gefangenen und abgehackten Kinderhänden, in den Kampf zu treiben; jedermann bei uns weiß ohnehin und kann es jeden Tag aus dem Munde der Feinde hören, daß es sich um unser ganzes Sein und Haben handelt. Mögen sie uns Barbaren nennen — wir trachten nach wie vor den Kult des Schönen in schöner Weise zu üben und unserem Volke das schlimmste aller Übel, die es gibt, zu ersparen: die geistige Verödung und Verwahrlosung.

Es ist ermutigend für unsere Gesellschaft, an diesem Tage nicht allein zu stehen. Von der ältesten deutschen Universität, aus Prag, ist Herr Professor R. Brotanek gekommen, um uns die Hauptrede zu halten; herzlich begrüße ich diesen in Anglistenkreisen wohlbekannten Freund aus Österreich. Von Budapest ist Exzellenz von Berzeviczy, Präsident der Akademie der Wissenschaften, in unserer Mitte erschienen, der Vorsitzende der Shakespeare-Kommission in der Kisfaludy-Gesellschaft, um diese ungarische Schwester hier zu vertreten: herzlichen Willkomm dem hochangesehenen Arbeits- und Bundesgenossen, durch den wir dem ganzen tapfern und feurigen Ungarvolke die Hände schütteln!

Exzellenz von Berzeviczy spricht:

Hochverehrte Versammlung! Ich fühle mich ungemein beehrt, im Namen der ungarischen Shakespeare-Kommission bei dieser Jahresversammlung das Wort ergreifen zu dürfen und, für die freundliche Ansprache des Herrn Präsidenten bestens dankend, den herzlichen Gruß der sich ebenfalls zu einer Shakespeare-Feier anschickenden literarischen Kreise Ungarns zu überbringen.

Seit einem Jahrhundert gehören die meisten Dramen des großen Briten zum eisernen Bestand der ungarischen Bühne; vor 56 Jahren wurde schon in Ungarn eine Kommission für die Herausgabe von literarisch tadellosen Shakespeare-Übersetzungen gebildet, und seit drei Jahrzehnten besitzen wir eine vollständige metrische Shakespeare-Übersetzung in ungarischer Sprache, an deren Schaffung sich unsere größten nationalen Dichter beteiligt haben. Sie sehen also, meine hochgeehrten Damen und Herren, daß wir Ungarn— wohl einem unserer nationalen Psyche innewohnenden Hang entsprechend — redlich bemüht waren, dem edlen Beispiel des großen Vorkämpfers des europäischen Shakespeare-Kultus, Deutschlands, zu folgen. Und so wie wir heutzutage Schulter an Schulter gegen eine Welt von Feinden kämpfen, so wie wir uns in diesem Kampf gegenseitig näher kennen und mehr schätzen gelernt haben, so vereinigt uns auch die unbefangene Gesinnung, mit welcher wir eines in Feindesland geborenen großen Dichters gedenken. Wir unterscheiden uns eben darin von unseren Feinden, daß wir auch mitten im Drange der vom Kampfe entfachten Leidenschaften nichts vom Glauben an unsere bewährten idealen Güter abgeschworen haben. Und diese Überlegenheit der Gesinnung, — eine starke Bürgschaft unseres Sieges — wird uns auch die Rückkehr zum friedlichen geistigen Verkehr aller gebildeten Völker nach dem Kriege erleichtern, denn sie wird uns mancher Berichtigung begangener Fehler, manchen reuevollen Geständnisses, mancher peinlichen Umkehr entheben.

Vereint mit Ihnen im grimmigen Kampfe einer schweren Zeit, als eine an Zahl viel kleinere Nation vertrauens- und verständnisvoll zum großen Deutschland emporblickend, entbietet Ihnen Ungarn seinen Gruß und seine Teilnahme am Gedächtnis unvergänglicher, geistiger Größe, begangen in den ernsten Tagen unübertroffener, heldenmütiger Seelengröße!

Der Präsident fährt fort:

Zahlreiche Theater in den verschiedensten Teilen der Erde, wo Deutsche wohnen, gehen einhellig mit uns vor, indem sie bald einzelne, bald reihenweise Sondervorstellungen von Shakespeares Dramen zur Feier des heutigen Tages veranstalten. Das klassische Hoftheater Weimars verleiht unserer diesmaligen Zusammenkunft eine besondere Anziehung, indem es mit noch mehr als gewohnter Gastlichkeit unsere Mitglieder für drei Shakespeare-Abende nach einander einladet. Je mehr die Theater an der Spitze und im Mittelpunkt aller Pflege Shakespeares stehen, desto inniger freut uns ihre spontane und außerordentlich rege Mitwirkung. Sie bezeugt am deutlichsten, wie unerschüttert Shakespeare trotz widrigster Zeitläufte bei uns weiterlebt.

Zahlreicher als sonst haben sich auch die Vertreter der Anglistik an unseren Hochschulen eingefunden, um mit ihrer Person zu bezeugen, daß das Shakespeare-Erbe Goethes und Schillers nicht preisgegeben werden darf, weil die Machthaber und die Verblendeten im heutigen England uns aus freien Männern in Knechte verwandeln möchten. Niemals hat es hohe Kultur bei einem unfreien Volke gegeben; Geldmittel und Schulprivilegien von Gnaden unserer Feinde könnten uns nimmer ersetzen, was völkische Selbstbestimmung für alles edlere geistige Leben und Streben bedeutet; Wehrstand ist untrennbar von Lehrstand und Nährstand! Wer im Auslande glaubt, daß sich die deutschen Universitätsleute kindergläubig von Kultursirenen kirren lassen, der kennt uns nicht. Im Namen unserer Gesellschaft sage ich allen Anglisten, die durch ihre Anwesenheit unsere Kundgebung verstärken, wärmsten Dank. Jedem von uns geht Volk vor Fach; wir dienen der Wissenschaft, um Deutschland zu dienen. Die Beschäftigung mit englischer Sprache und Literatur hat uns doppelt vaterlandstreu gemacht.

* * *

Indem wir uns zu Shakespeare selber wenden, ist es nicht sein Hinscheiden und sein Begräbnis, das uns am heutigen Tage zu beschäftigen hat. Das ist im Stratforder Landstädtchen in so unliterarischer Weise vor sich gegangen, daß davon keine Beschreibung, kein anfeuerndes Wort, nicht einmal eine tröstende Leichenrede zu uns herüberklingt. Nicht sein Tod, sondern sein Fortleben soll uns vorschweben; durch welche Kraft er sich in der Heimat gegen Puritanertum und Fransozengeschmack behauptete und dann überdies

in deutschem Lande noch eine unvergleichliche Stellung, Beliebtheit und Volkstümlichkeit errang, das mit einigen Zügen anzudeuten, ist die Aufgabe der Stunde. Wir werden dabei zugleich auf die Pflichten aufmerksam werden, die wir gegenüber den von der Natur uns daheim geschenkten Theatertalenten haben.

Festzuhalten ist zunächst, daß Shakespeare tief in Londoner Verhältnissen wurzelte. Die Gunst der Elisabethzeit kam ihm gründlich zu statten. Auch auf deutschem Boden hätte ein Shakespearisches Gehirn zu Ende der Renaissance eine Reihe Theater mit gelehrten Autoren und wohlhabenden Zuschauern gefunden; am meisten wohl in Straßburg. Aber unsere damaligen Dramatiker schrieben meist lateinisch; sie vernachlässigten die Sprache der gewöhnlichen Leute und hiemit auch deren besseres Empfinden und Wollen; *scholae, non vitae* haben sie gearbeitet. Kein kunstsinniger Hof war da, um in jenen oft begabten Dichtern und deren Umgebung den Sinn für Form und Schönheit zu pflegen, der für echte Kunst die unerläßliche Voraussetzung ist. Selbst wenn sie das Deutsche gebrauchen wollten, fehlte ihnen die Tradition vornehmer Rede, ohne die sich vornehme Gestalten nicht modeln lassen. Anders in der englischen Hauptstadt zu Ende des sechzehnden Jahrhunderts: dort gab es eine blühende Nationalbühne in der Volkssprache und einen auf denkhafte Form bedachten Hof voll antiker Bildungsinteressen, und der Brokatmantel von Chaucer's Dichtersprache wartete nur auf romantische Stoffe, um sie prächtig zu gewanden. Durch solche Vorarbeit hatte sich das damalige London den großen Dramatiker verdient, — und so war zu erwarten, daß die Stadt sich auch dauerndes Verständnis für ihn bewahren würde.

Dennoch kam für ihn eine Periode der Prüfung. Die Puritaner schlossen für eine Weile alle Schauspielhäuser. Schlimmer war es, daß französische Irrlehren das Auge der literaturfreundlichen Engländer gegen ihn verschlossen. Gestützt auf die Autorität des Altertums erklärte die Generation nach ihm, der Dichter sei nur ein Nachahmer der Wirklichkeit; gestützt auf die Autorität des Pariser Hofes stellten die Führer der Restaurationsmode für solche Nachahmung eine Anzahl äußerlicher Regeln auf, und da diese auf Shakespeare nicht paßten, wollten ihn die Hochweisen in die Rumpelkammer, die ganze Dichtung auf einen Holzweg schieben. Aber Abend für Abend protestierten dagegen die Stücke Shakespeares im Theater, indem sie die Zuschauer mit einer Gewalt hinrissen, die von keinem der regelrechten Dramen ausging. Es war ein merkwürdiger Widerspruch

zwischen der herrschenden Theorie und dem tatsächlichen Eindruck. Um ihn zu lösen, verfiel Dryden, nur unterstützt von dem eben ausgegrabenen Griechen Longinus und dessen Lehre von der Hocherzigkeit des echten Poeten, auf das Auskunftsmittel, Shakespeare für eine Ausnahme zu erklären, für ein Wunder der Natur, eine große Seele ohne gleichen, ein Genie. Das Wort *genius* war bisher nur im Sinne von Schutzgeist oder Geistesanlage schlechthin gebraucht worden; erst Dryden, und zwar im Hinblick auf Shakespeare, gebrauchte es für eine außergewöhnliche Schaffenskraft, die zu Verwunderung zwingt. Dryden erkannte, daß Shakespeare nicht bloß Wirklichkeitsdinge nachahmte, sondern daß er solche Wesen, die es nirgends gibt, wie Geister, Elfen, Hexen, mit allem Anschein von Leben auszustatten wußte. Durch ihn lehrte noch der tote Shakespeare seine Landsleute einen neuen Kunstbegriff, die Grundlage einer verbesserten Ästhetik. Rasch schoß diese Genielehre nach Dryden in die Höhe. Addison entdeckte, daß auch Homer und Pindar solches Genie besessen hätten. Weitergehend stellte dann Addison eine ganze Klasse Geniedichter von Naturwegen auf und wertete sie über alle Regeldichter. Young verlangte überhaupt, daß jeder ordentliche Poet originell wie ein Genie zu Werke gehe. Dr. Johnson endlich, der Diktator des Geschmackes in London durch das spätere achtzehnte Jahrhundert, verzieh Shakespeare, dessen Werke er herausgab und 1765 mit einer berühmten Einleitung versah, jede Regelwidrigkeit, wenn er dabei nur das Empfinden mächtiger bewege. So wurde Shakespeare durch die Genielehre, die er selber anregte, in seiner Heimat wieder zu Ehren gebracht.

Derselbe Gedanke wurde für ihn zur Brücke nach Deutschland. Lessing, der die englischen Kritiker genau verfolgte, redete in den Literaturbriefen 1759 über ihn noch ganz vom Standpunkt der Genieleute, und zwei Jahre nach Johnson's Shakespeare-Einleitung verteidigte er gleich diesem den Hamletdichter in der Hamburgischen Dramaturgie als einen nur scheinbar kunstlosen Erreger stärkerer Gefühle. Zugleich zog aber Lessing freier die Folgerungen gegenüber den Franzosen, deren Wesen ihm formalistisch erschien im Vergleich mit dem Wuchtigen und Elementaren des Engländers; und er entwickelte aus dem Geniebegriff klarer die Umrisse der neuen Ästhetik, so daß Shakespeare ebenso groß als Künstler erschien, wie als Talent. Natürlich vollzog sich dieser Sieg Shakespeares nicht durch Lessing allein; keine literarische Bewegung ist einfach — es gibt immer Vorläufer und Mitstreber; aber in der Hauptsache verhielt es sich doch so.

daß Shakespeare selber durch Lessing unsere Kritiker, wie vorher durch Dryden die englischen, zu sich emporhob und sie auf das richtige Geleise wies.

Die Urteile und Losungsworte der führenden Schriftsteller wurden dann bei uns um so leichter in Taten umgesetzt, als hier zu Lande nicht eine starke heimische Dramentradition bereits vorhanden war, wie bei der Nation des Molière, Racine und Corneille: auch nicht eine puritanische Kühlheit gegen das Theater, wie an der Themse. Dennoch mußte sich Shakespeare auch noch unsere Theaterbesucher und Darsteller erziehen, bis er völlig heimisch wurde. Deutsche Zuschauer fanden seine Tragik zu Anfang so schaurig, daß man ihnen «Hamlet» und «Lear» lange nur mit gutem Ausgang bieten durfte; und als es Schröder in Hamburg 1776 mit einem ungemilderten «Othello» versuchte, gab es Ohnmacht über Ohnmacht. Nicht minder mußte der drastische Humor des Totengräbers im «Hamlet», des Pförtners im «Macbeth» u. a. durch freundlich ansprechende Einlagen ersetzt werden. Aber durch dreierlei Dinge zog Shakespeare, wie aus den Berichten von Zeitgenossen hervorgeht, unsere braven Bürgersleute immer von neuem an. Vor allem durch sein ungeheures Temperament, das in der Tat der zaghaften Enge des deutschen Stadtlebens vor anderthalb Jahrhunderten aufs Kühnste widersprach. Bezeichnend dafür schrieb ein Hamburger 1776 nach der dritten Hamletaufführung: «Wen sein gewaltiger Geist nicht erschüttert, nicht fortreißt, er, der das kalte Phlegma zu Tränen und zum Lachen bewegen kann, der muß nur leblose Materie sein». In zweiter Linie imponierte in jener Zeit der Kleinstaaterei und der Dynastenfehden der politische Weitblick, mit dem Shakespeare z. B. in «Antonius und Kleopatra» die Fabel — um ein charakteristisches Wort Herders zu gebrauchen — «durch drei Weltteile wälzte». Endlich trug zu seinem Triumphzuge bei, daß er die metaphysische Ader unseres Volkes, aus der sowohl unsere Musik als unsere Philosophie geflossen ist, zu treffen wußte: seine tiefen Blicke ins menschliche Gemüt und sogar unter die Stufe des Bewußtseins, seine Verkörperung überirdischer Wesen, sein Denken über Leidenschaft und Weltordnung, seine Wunder und seine Weisheit haben ihn für den Deutschen unausschöpfbar gemacht. In einer Zeit, wo von der Wirklichkeit das Wort galt «ein politisch Lied, ein leidig Lied», haben unsere Urgroßväter in seinen Stücken Herrliches erlebt, haben einen Befreier und Wohltäter in ihm gefunden, und diesen grundlegenden Eindruck haben die Söhne und Enkel mit treuer Dankbarkeit festgehalten. — Für das aber, was er

zugleich zur Ausbildung unserer Darsteller getan, sei ein Vers aus einem Prolog angeführt, den Schröder einmal für eine Aufführung von «Emilia Galotti» dichten ließ und persönlich in seinem Theater vortrug, offenbar als Bekenntnis innerster Erfahrung:

Die Dichter sind der Künstler Väter —
Shakespeare kam erst, sein Garrick später.

Nochmehr: eine ganze Reihe von Dramatikern kam auf, die sich hauptsächlich von Shakespeare leiten ließen und seine durchschlagende Willenstragik, seine kecke Behandlung von Ort und Zeit, seinen Vers, oft auch einzelne seiner Gestalten nationalisierten. Wo wäre der Götz geblieben ohne die Königsdramen, Faust ohne Romeo und Ophelia, die Räuber ohne die Gloucestergeschichte im «Lear», Wallenstein ohne Julius Cäsar und Macbeth, Tell ohne Casca und Brutus? — Mit den Folgedichtern endlich wuchsen die Übersetzer empor, vielfach von ihnen unterstützt und doch am meisten wieder durch das Ringen mit Shakespeare gefördert. Man mag den Einschlag von Goethes Sprache auf Schlegel noch so willig einräumen, Schlegels Hauptlehrer ist doch immer Shakespeare gewesen. Wenn er z. B. in Hamlets Selbstmordmonolog die Worte fand «*sickled o'er with the pale cast of thought*» und daraus mit echt deutscher Praefixkunst den Ausdruck formte «von des Gedankens Blässe angekränkelt», so war dies eine Bereicherung unserer Sprache, für die mir weder aus Goethe noch aus Schiller ein Vorbild bekannt ist; und solcher Fälle gibt es viele. Deshalb muten uns die Schlegelschen Übertragungen wie Originalwerke an, weil er, obwohl in gut deutschen Sätzen, doch möglichst in Shakespeares Art geschrieben hat.

Das Ergebnis dieses Aneignungsprozesses, mit dem in der Literatur aller Völker nur die Aufnahme der Bibel in Parallele zu setzen ist, besteht darin, daß unser heutiges Theater nicht bloß der Unterhaltung dient, oder der Erörterung von Problemen, dem Sittenbild oder der Nervenerregung, auch nicht der korrekten Festhaltung und Weiterreichung einer überkommenen Form, sondern daß es einen Grundstock reiner und bis zur Aufregung lebendiger Theaterpoesie besitzt. Unsere Kunstlyrik wird in der Regel nicht mehr zum Singen gedichtet, noch weniger unsere Epik zum Sagen; das sind gefährdete Gattungen; aber die Versdramatik pulsiert — wesentlich dank Shakespeare — noch jugendfrisch und gesund und gibt der Bühne eine echte Weihe, wie sie die alten Griechen in ihren Festspielen hatten und wie sie Richard Wagner für sein Musikdrama erstrebte. Das ist ein Quell von Bildung, der neben Kirche und

Schule in hunderten deutscher Städte uns fließt und am stärksten unseren Landsleuten dann zum Bewußtsein kommt, wenn sie ausgewandert sind und auf fremdem Boden ihn missen. In England gibt es Theaterkenner, die für ihr Volk dieselbe Wohltat anstreben; der Direktor Sir Beerbohm Tree, der Lustspieldichter Henry Arthur Jones, der Kritiker William Archer haben für ein derartiges «National Theater», wie sie es nennen, sich mit allen Kräften eingesetzt, und Bernard Shaw unterstützte ihre begeisterte Predigt mit der ihm eigenen, scheinbar begeisterungswidrigen Ironie. Ließe sich England zu solch künstlerischer Lebensveredelung wirklich bekehren, so würde es vieles in unserem deutschen Wesen besser verstehen.

Wir aber danken es, besonders am heutigen Tage, dem großen Stratforder, daß er der Menschheit Dramen hinterließ, die uns die Seele weiten, wie es nur lebendige Poesie zu tun vermag. Schrieb er als stolzer Engländer — gut: wir lernen von ihm, ebenso stolz auf unser Vaterland zu schauen. Wünschte er für seine Landsleute eine gedeihliche Zukunft über alle Meere hin — auch gut: seine Lehre soll an uns nicht verloren sein. Wir danken es zugleich unseren eigenen Versdramatikern, daß sie — vielfach gerade an dieser Stätte — Shakespeare zum obersten Herrscher auf unseren Bühnen gemacht haben, auf den man in allen Nöten der Zeit und des Repertoires und der Kasse zurückgreifen kann, um sichere Hilfe zu finden. Wir danken den Erbauern und Unterstützern solcher Theater, denn sie treiben eine Nationalökonomie des Geistes, und die geistigen Güter haben sich auf die Dauer immer noch realer erwiesen als die materiellen. Dank gebührt jenen kunstbegeisterten Darstellern, die an ihre Rollen eine heiße Arbeit der Liebe setzen, von der sich außerhalb der angeblich leichtsinnigen Theater nur wenige eine klare Vorstellung machen; ohne sie blieben alle Bücher über Shakespeare wie ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Dank den gewissenhaften Bühnenvorständen, die auch für einen Nachwuchs an Versdramatikern sorgen, indem sie es begabten Inländern erleichtern, ihre Stücke aufgeführt zu sehen und sich durch solche Selbsterprobung gedeihlich zu entwickeln. Dank endlich den Kritikern, die, ohne durch zu viel Geistreichtum glänzen zu wollen, ein freundliches Mittleramt üben zwischen Dichter, Darsteller, Zuschauer und strengem Ideal, so daß keinem der beteiligten Menschen die Lust ausgehe, das Bestmögliche zu leisten. Auch auf diesen Gebieten sind Siege über England zu erfechten.

* * *

Fassen wir ins Auge, was unsere Gesellschaft im engeren Kreise seit Jahresfrist erlebte, so haben wir zunächst zwei Verluste zu be-

klagen. Herr Kommerzienrat Dr. Moritz hat durch dreißig Jahre unsere bescheidenen Schätze verwaltet; wir dürfen es dem hochverdienten Hausvater — denn wie ein solcher hat er unsere Habe betreut und gemehrt — nicht verübeln, wenn jetzt das Amt auf jüngere Schultern übergehen soll. Der Vorstand hat den scheidenden Kollegen in wärmster Anerkennung einstimmig zum Ehrenmitglied erwählt. Herr Bankdirektor Hollmann hat sich freundlichst bereit erklärt, die Kassengeschäfte zu übernehmen und fortan im Vorstand zu vertreten. — Der Tod hat uns den letzten von den Gründern unserer Gesellschaft geraubt, der über ein halbes Jahrhundert als Mitglied des Vorstandes, als Leiter der Bibliothek, als Vorsitzender des Geschäftsführenden Ausschusses in segensreicher Weise gewirkt hat. Am 22. Juni stand ich tiefbewegt am Grabe des Herrn Geheimen Hofrats Dr. Paul von Bojanowski, dessen hellsehende Liebenswürdigkeit allen bekannt war, die jemals eine unserer Versammlungen besucht haben. Mit jugendlicher Herzensfrische sorgte der Achtzigjährige für die Sache Deutschlands und Weimars und eben deshalb auch für die Shakespeares; denn er war überzeugt, der Geist des Renaissancedramatikers sei für unser Volk der glücklichste Führer zu Weltgröße und für den Bund Goethes und Schillers der kongenialste Gefährte. Solch patriotisches Auslandsinteresse hat unserem prächtigen Bojanowski nicht erlaubt, von der Arbeit für unsere Gesellschaft abzulassen, so lang er atmete. Sein Bild werden Sie vor der Titelseite des diesjährigen Jahrbuchs finden; sein Beispiel möge lange, lange nachwirken!

Der Ausblick in die Zukunft ist für uns trotz aller Schwierigkeit der Gegenwart vertrauenerweckend. Unsere Gesellschaft hat vom 1. April vorigen Jahres bis zum 1. April dieses Jahres 16 Mitglieder durch Austritt verloren und 17 durch Eintritt gewonnen. Einige sind leider gestorben, andere seit dem 1. April noch hinzugekommen, so daß wir mit ungeschwächtem Bestande, daher auch mit intakten Finanzen das neue Verwaltungsjahr beginnen. Für das Jahrbuch sind so viele Beiträge eingelaufen, daß bereits das nächste zum größten Teile gedeckt ist. Die Herausgabe von «Shakespeares Quellen», die durch den Ausbruch des Krieges ins Stocken geraten war, läßt sich jetzt wieder fördern; zum ersten Bändchen «Lear» dürfte, wie zu hoffen ist, bald ein zweites «Romeo» sich gesellen. Die Absperrung vom englischen Büchermarkt legt unseren anglistischen Seminaren die Verwendung solch heimischer Hilfsmittel besonders nahe. Durch Fühlungnahme mit der Verlagsbuchhandlung Bernhard Tauchnitz ist es gelungen, eine einbändige deutsche

Gesamtausgabe des Shakespeareschen Originaltextes zu sehr bescheidenem Preise zu veranstalten. Der Band enthält über 3300 Seiten in der bekannten, gut lesbaren Tauchnitzausstattung und kostet in Leinwand 6 Mk.; nach dem Kriege wohl noch weniger; ein wichtiger Artikel unseres Sortiments wird dadurch vom englischen Monopol befreit. Endlich hat ein Mitglied unseres Vorstandes, Professor W. Keller, in Bongs Goldener Klassiker-Bibliothek den deutschen Shakespeare von Schlegel-Tieck neu herausgegeben und ihn reichlicher, als dies je bisher geschah, mit Einleitungen und Kommentar versehen. Die Shakespeare-Arbeit steht also selbst inmitten dieses Krieges nicht völlig stille.

Im übrigen wird jetzt die eigentliche Arbeit an der Front geleistet. Viele unserer Mitglieder und auch ein Teil des Vorstandes stehen bei den Fahnen. Mit dem Blute hat den Opferwillen gegenüber dem Vaterlande betätigt unser namhaftes Mitglied Oberlehrer Dr. Neuendorff, Leutnant d. Res., Bearbeiter unserer Preisaufgabe über die Bühnenanweisungen im Elisabethanischen Volksdrama. Am 15. September ist er bei Korole im Osten im siegreichen Vordringen gefallen. Einen Abriß seines jugendlichen Lebens wird das Jahrbuch bringen; Ehre seinem Andenken! So sind wir alle bereit, Gut und Leben zu opfern für Kaiser und Reich. Gerade weil der Geist Shakespeares in unserer Gesellschaft lebendig ist, läßt sie sich an Hingabe für die Heimat und am festen Willen, nicht bloß durchzuhalten, sondern zu siegen, von niemand übertreffen:

Ob Fels und Eiche schüttern,
Wir werden nicht erzittern.

Im geschäftlichen Teil der Jahresversammlung wird dem Schatzmeister Entlastung erteilt, der bisherige Vorstand wiedergewählt, und Weimar als Ort der nächsten Versammlung bestimmt.

Das Weimarische Hoftheater führte anläßlich der Gedächtnistagung auf: am 23. «Macbeth», am 24. Verdi's Oper «Othello», am 25. «Maß für Maß» in eigener, nach Shakespeares Bühnenart eingerichteter Inszenierung von Oberregisseur W. Jürgens.

An der diesjährigen Versammlung in Weimar nahmen teil:

Superintendent Dr. Louis Albrecht-Kaukehmen, Rektor L. Bäge-Cöthen, Prof. Dr. A. Barkan-München, Oberl. Dr. Bauch-Jena, Exz. v. Berzeviczy-Budapest, Frl. Oberl. A. Boecklen-Crefeld, Geh. Reg.-Rat Frhr. Bodo v. Boineburg-Weimar, Frl. Elenore v. Bojanowski-Weimar, Geh. Hofrat Dr. Brandis-Jena, Geheimr. Prof. Dr. A. Brandl-Berlin, Prof. Dr. R. Brotanek-Prag, Oberl. Fr. Buch-Jena, Prof. Dr. O. Bulle-Weimar, Dr. G. Conrad-Halle, Hofrat Prof. Dr. W. Creizenach-Dresden und Frau,

Prof. Dr. Deetjen-Weimar, Prof. Dr. M. Deutschbein-Halle und Frau, Frl. Bertha Dilthey-Weimar, Hauptmann Dittenberger-Brüssel, cand. phil. Döring-Leipzig, Dr. Drechsler-Berlin, Geh. Reg.-Rat Dr. Ebeling-Dessau und Frau, Frau Clara Ebert-München, Baurat Bruno Eelbo-Weimar, Redakt. Fr. Engel-Berlin, Prof. Dr. B. Fehr-Dresden, Realgymnasialdir. Fischer-Naumburg, Prof. Dr. M. Förster-Leipzig, Prof. Dr. O. Francke-Weimar und Tochter, Dr. M. Freund-Leipzig, Dr. J. Gärdes-Liegnitz und Frau, Verlagsbuchh. H. Gebhardt-Weimar, Frau Geh.-Rat Gumprecht-Weimar, Karl Günttner-Berlin, Frl. Hartmann-Naumburg, Verlagsbuchh. A. Hartung-Weimar, Oberl. Dr. Heinrich-Weimar, Realgymnasialdir. Hofrat Dr. Heubach-Weimar, Prof. Dr. Hoffmann-Pforta, Bankdir. Hollmann-Weimar und Frau, Bürgermeister Hotop-Großenhain, Schriftst. Fr. Kaibel-Weimar, Prof. Dr. W. Keller-Münster, Dr. G. Kiene-Göttingen, Prof. Dr. Kießmann-Dessau, Dir. Knabe-Weimar, Pastor Koch-Tröchtelborn, Prof. Dr. A. Kopp-Marburg, Frl. Dr. Joh. Krüger-Halle, Dr. Kügler-Berlin, Prof. Dr. Liebermann-Berlin und Frau, Oberrealschuldir. Dr. Löwisch-Weißenfels, Frl. M. Ludewig-Jena, Justizrat A. Mardersteig-Weimar, Oberlehr. Frl. Marggraf-Berlin, Oberl. Dr. C. Meyer-Belgard und Frau, Biblioth. Ed. Meyer-Essen, Chefred. Dr. H. Michel-Leipzig und Frau, Prof. Dr. F. L. Miklau-Schoenberg, Oberlehr. Frl. Möller-Cassel, Geh.-Rat Prof. Dr. L Morsbach-Göttingen, Redakt. Fr. Müller-Brandenburg-Weimar, Dr. H. Mutschmann-Frankfurt a. M., Reg.-Rat Dr. Mutzenbecher-Neuoberweimar, Bibliothekar Dr. P. Ortlepp-Weimar, Oberl. W. Ortmann-Apolda, Dr. jur. Curt Otto-Leipzig, Frl. Philipps-Weimar, Frau Rosa Poppe-Berlin, Wirkl. Staatsrat Raehlmann-Weimar, Prof. Dr. Regel-Halle, Staatsminister Dr. Rothe-Weimar und Frau, Emil Rücker-Weimar, Frl. H. Scholz-Berlin, Prof. Dr. A. Schröer-Cöln, Prof. Dr. C. Schüddekopf-Weimar und Frau, Oberlehr. Frl. E. Schüler-Nordhausen, O. Schuette-Berlin, Prof. Dr. W. Seydel-Leipzig und Frau, S. Sobernheim-Berlin und Frau, Prof. Dr. Stange-Erfurt und Frau, Paul Steinert-Breslau und Frau, Prof. Dr. R. Tobler-Templin und Frau, Frau Irene Triesch-Lamond-Berlin, Geheimrat Dr. Venediger-Erfurt, Generalintendant H. v. Vignau-Weimar und Frau, Prof. Dr. W. Vollert-Gera, Buchdruckereibesitzer A. Wagner-Weimar, Dr. med. Wanke-Friedrichroda, Frl. Dr. Käthe Wellhausen-Hamburg, Pastor H. Wendt-Weimar, Oberl. W. Werner-Jüterbog, Frl. W. Wichgraf-Potsdam, Dr. K. Wildhagen-Berlin, Frau E. Witthauer-Neuoberweimar, Justizrat Zander-Erfurt, Oberl. Dr. Zenke-Bielefeld.

Begrüßungen in telegraphischer, brieflicher oder poetischer Form liefen ein von: Herrn Hugo Daffner; Dr. Donndorf, Oberbürgermeister der Stadt Weimar; Oberleut. Dr. Hans Hecht; Oberregisseur Jaroslav Kvapil; Herrn Karl Nebel; Hero Max (Eva Hermine Peter); Major Dr. A. von Öchelhäuser; Major Dr. W. von Öchelhäuser; Oberleut. Dr. J. Schick; Rittmeister v. Schirach, Intendant des Großh. Hoftheaters Weimar; Frl. Charlotte Schön; Oberl. Dr. Konrad Schulze; H. Teweles, Direktor des Deutschen Landestheaters Prag; cand. phil. H. Weiser; Frl. Helene Wüllenweber; Dr. O. Zippel.

Shakespeare über den Krieg.

Von
Rudolf Brotanek.

Mitten im gewaltigsten Völkerringen aller Zeiten, als unsere Blicke bald im Fieber der Erwartung, bald mit feuchtem und doch seligem Glanz dahin sich richteten, wo stahlharte Helden in treuer Waffenbrüderschaft noch heute bluten und siegen, mitten in diesem durch fremde Vermessenheit entfachten Weltbrand erreichte mich die ehrende Aufforderung des Vorstandes unserer Gesellschaft, am Shakespeare-Tage eines eisernen Jahres zu Ihnen zu sprechen. In freudiger Bewegung sagte ich zu, gern ging ich an die Arbeit. Und ein seltsam erregtes Schauen und Schaffen war es, als das geistige Auge immer wieder von den Kampfplätzen des Brutus und Antonius zu jenen gar nicht weit entfernten Landschaften sich hinlenkte, wo auch heute ein Imperium, die Weltherrschaft der Briten, auf dem Spiele steht. Von den gewappneten Rittern König Johanns und Heinrichs V. schweiften die Gedanken gar oft zu den schlichten Helden in Feldgrau, die heute auf nordfranzösischem Boden für eine bessere Sache «den gerechten Arm ausstrecken» und aus den Flammen des hundertjährigen Krieges zwischen Frankreich und England fielen grelle Streiflichter auf die von Shakespeare in ihrer ganzen Unnatur und Hohlheit durchschauten Augenblicksbündnisse dieser beiden Staaten. Nichts leichter, aber auch nichts zweckloser, als den Engländern das unabwendbare Urteil der Weltgeschichte mit den Worten Shakespeares vorauszusagen oder den Franzosen zu zeigen, wo ihre alten Feinde mit neuen Gesichtern stehen, sie zu fragen, wie ihre Heldin Johanna den englandfreundlichen Burgund fragt:

«An wen gerietst du als ein herrisch Volk,
Das dir nicht trau'n mag als Gewinnes halb?»

Aber wir wollen heute über die traurige Verblendung der Nachkommen eines Talbot und der Landsleute des Mädchens von Orleans

hinwegschauen, wir wollen tiefer blicken, in eine schwerer lesbare Seele und in eine Zeit uns versenken, da der erlauchteste Geist des Inselreiches gewichtigere Erwägungen über Krieg und Frieden anstellte als die stümpernden englischen Staatsmänner der Gegenwart.

Müssen wir aber zur Ergründung der Meinungen Shakespeares wirklich in die Tiefe schürfen? Liegen nicht die Gedanken des Dichters klar zu Tage in tausend scharf umrissenen Äußerungen? Genügt es denn nicht, diese aufzulesen und in Fächer zu verteilen?

Nein, so leicht dürfen wirs uns nicht machen. Eine Sammlung und Einordnung der zahllosen Aussprüche Shakespeares über den Krieg ergäbe ebensowenig ein untrügliches Bild seiner Meinungen wie etwa die vollständige Vereinigung aller Arten und Abarten eines Gesteins im sauberen Schaukasten die wissenschaftliche Beschreibung zu ersetzen vermöchte. Vielmehr müssen wir uns vergegenwärtigen, daß in unserer Hauptquelle, den Bühnenstücken des Dichters, durchaus nicht immer ihr Schöpfer das Wort ergreift, sondern viel häufiger eine von ihm geschaffene Gestalt. Es gibt Forscher, denen die Äußerungen dramatischer Personen so unlösbar mit ihrer Eigenart, mit der besonderen dramatischen Lage verknüpft scheinen, daß sie jeden Schluß von den Gebilden der Erfindungsgabe auf die Denkungsart des Dichters rundweg ablehnen.

Gewiß: zwischen dem sittlichen Standpunkt des Künstlers und dem Ethos der dargestellten Person ist oft streng zu scheiden; niemandem wird es einfallen, sich über die Ansichten Shakespeares vom Wesen der Tapferkeit, des Ruhmes und der Ehrlichkeit bei Thersites, Falstaff und Nym Auskunft zu holen und seit den Tagen des berüchtigten Mr. Bowdler hat niemand mehr an der Gottesfurcht des Dichters gezweifelt, weil nicht alle seine Figuren gottesfürchtig sprechen. Aber müssen wir deshalb den Glauben an alle Weisheitssprüche verlieren, nur weil sie der Dramatiker nicht ausdrücklich mit seinem Namen zeichnen und decken kann? Haben wir denn gar keine Mittel, uns hier gegen Mißgriffe zu sichern und zu der eigensten Meinung des Dichters vorzudringen?

Ich glaube doch! Denn was man gegen die Erschließung der innersten Überzeugung eines Bühnenschriftstellers aus den Reden seiner Personen geltend macht, beruht auf der Voraussetzung, daß der Künstler unbedingt hinter seinem Werke zurückzutreten wünscht und eine so vollkommene Sachlichkeit läßt sich mit den Vorgängen

in der Seele des schaffenden Dichters nicht wohl in Einklang bringen. Wir stoßen ferner bei Shakespeare auf scharf geprägte Gedanken, die von ganz verschieden veranlagten Leuten bei den mannigfachsten Anlässen vertreten werden, ja es kommt nicht selten vor, daß ein Leitsatz nicht recht zur Wesensart der sprechenden Person oder zu den dramatischen Umständen stimmen will: wer fragt, der Zeitwidrigkeit zum Trotze, ob Selbstmord Sünde sei, die Heidin Kleopatra oder der Schöpfer des Hamlet und der Imogen? Wer verherrlicht im zweiten Akte von «Heinrich V.» den englischen Sieg bei Crécy fast mit denselben Ausdrücken wie der Erzbischof von Canterbury ein paar Szenen vorher: spricht dort etwa der König von Frankreich, um alte Wunden aufzureißen oder vielleicht eher Shakespeare, um die Tapfern seines Landes zu preisen? Und warum hat der kampflustige Bastard im «König Johann» Anwandlungen schönster Menschlichkeit, warum beklagt er die entsetzlichen Menschenopfer im Kriege, obwohl er gleich darauf die Stadt Angers vom Erdboden zu vertilgen empfiehlt und ein andermal höchst unritterlich mit dem abgeschlagenen Haupte seines Gegners daherkommt? Die Antwort fällt nicht schwer: aus jenen Gefühlsergüssen hören wir eben Shakespeares mitleidiges Herz schlagen und nicht das des rauhen Kriegsmannes. Unverfälschte Ansichten des Dichters vermitteln uns häufig auch die Inhaber sogenannter Sprecherrollen, wie Nestor oder Ulysses. Eben weil sie nicht nach der einen oder anderen Seite scharf gekennzeichnet sind, kann sie der Dichter um so leichter als Sprachrohr für seine eigenen parteilosen Ansichten benutzen.

Endlich gibt uns Shakespeare noch einen wertvollen Prüfstein in die Hand: wenn er in seinen Verserzählungen und Sonetten Wahrworte einstreut, die sich vom Herkömmlichen, von modischen Gedankenrichtungen fernhalten, urteilt er doch jedenfalls aus eigenster Beobachtung und an dem Maßstab solcher Aussprüche lassen sich die in dramatischer Form vorgetragenen Grundsätze mit großem Vorteil überprüfen.

Bei genauer Abwägung der besonderen Umstände, unter welchen die Menschen Shakespeares sich über den Krieg aussprechen, bei sorgfältiger Vergleichung ihrer Äußerungen und der dramatischen Lage mit den entsprechenden Verhältnissen in den Quellen können wir also getrost den Schluß vom Werk auf den Meister wagen und zuversichtlicher an die Arbeit gehen als der überängstliche Carlyle. Das Wort des großen Schotten, Shakespeares Werke seien «Fenster,

durch welche man einen Schimmer seiner Innenwelt erblicke», wollen wir uns aber als Mahnung zu äußerster Vorsicht stets vor Augen halten.

I.

Frühzeitig muß die lebendige Vorstellung von der schrecklichen Geißel des Menschengeschlechtes, von dem «Höllensohn» Krieg, in Shakespeares Geist Wurzel geschlagen haben, denn in tausendfachen Faserungen und Verästlungen durchziehen die Ausläufer dieses keimkräftigen Stockes den Grund fast aller seiner Werke. Die Stoffe seiner Dichtungen boten ja den Gedanken über den Krieg ungleichen Nährboden. Daher reicht in manchen Dramen die Triebkraft des Begriffes eben nur hin, um ein paar schüchterne Sprößlinge ans Licht emporzusenden: im «Kaufmann von Venedig», in den «Lustigen Weibern», im «Romeo» kommt das Wort «Krieg» nicht vor, aber der stofflichen Beschränkung zum Trotze erfüllt die ausmalende Vorstellungsgabe des Dichters oft ganz abgelegene Gebiete mit Bildern aus dem Feldleben. Ist es nicht höchst bemerkenswert, daß gerade im «Romeo», in diesem Hochgesang der Liebe, Gleichnisse von der zermalmenden Kraft des vom Feuer geküßten Pulvers dreimal dem Geiste des Verfassers sich aufdrängen?

Überreich und üppig schießt jedoch die in den weichen Fruchtboden der dichterischen Gestaltungskraft versenkte Gedankensaat vom Krieg und vom Soldatenleben in die Halme, wenn der aus Stadt- und Weltchronik geschöpfte Vorwurf dem Dichter Anknüpfungspunkte bietet, wenn es etwa gilt, das bewegte Leben eines Feldherrn oder den Kampf zweier mächtiger Häuser um die Krone darzustellen. Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß aus den Geschichtserzählungen von blutigen Schlachten und herrlichen Siegen waffenstarrende Stücke wie Shakespeares mittelalterliche Königsdramen herauswachsen müssen, von denen einige wie «Heinrich V.» oder zwei Teile «Heinrichs VI.» mehr als die Hälfte ihrer Auftritte auf das Schlachtfeld oder in ein Heereslager verlegen und den Waffenlärm ganze Akte hindurch nicht schweigen lassen. Das alte, recht hölzerne Stück «Die berühmten Siege Heinrichs V.» findet mit fünf kurzen militärischen Szenen sein Auslangen, es läßt die Belagerung und Eroberung von Harfleur nur ganz beiläufig erzählen. Shakespeare führt den Sturm auf diese Stadt und ihre Übergabe auf der Bühne vor und gestattet sich im ganzen dreizehn Auftritte auf der Walstatt und im Lager. In der

roh geschnitzten «Wahrhaftigen Tragödie von Richard III.» wird die Schlacht bei Bosworth fast in der Art eines lebenden Bildes in aller Kürze erledigt und dann, — ein seltsamer Einfall des Verfassers, — dann erbittet sich Report, das verkörperte Gerücht, genauere Angaben von einem Edelknaben. Shakespeare hat in seiner Bearbeitung desselben Stoffes dem eigentlichen Kampfe auch nur wenige Worte gewidmet, aber zur Darstellung der Vorbereitungen und zu dem großartigen Bilde der Stimmung vor der Schlacht verbraucht er nahezu den ganzen fünften Akt.

Fast noch deutlicher wird die Vorliebe Shakespeares für kriegerische Bühnenbilder, wenn wir eines oder das andere der auf erzählenden Vorlagen aufgebauten Dramen heranziehen. Von den Lustspielen des Meisters weist «Ende gut, alles gut» den stärksten Einschlag aus dem Vorstellungsgebiete des Soldatenlebens auf: der Waffengang zwischen den Florentinern und Sienesen wird am Hofe von Frankreich mit größter Aufmerksamkeit verfolgt, der prahlerische und feige Eisenfresser Parolles treibt sein Wesen von der ersten Szene an und der derbe Spaß, dem er zum Opfer fällt, wird in drei unvergleichlich frischen und stimmungsechten militärischen Szenen ausgeheckt und ausgeführt. Welche Anregung bot nun die Quelle für dieses Lustspiel im Lustspiel? Einen einzigen Satz hat der von Paynter übersetzte Boccaccio dem Kampf der beiden italienischen Städte und den kriegerischen Abenteuern seines Beltramo gewidmet: «Er reiste nach Toskana und als er dort erfuhr, daß die Florentiner und Sienesen im Kampf standen, entschloß er sich, auf Seiten der ersteren zu fechten, wurde gern und mit Ehren aufgenommen, zum Führer einer Truppe gemacht und blieb lange in ihren Diensten». Das ist alles: es bedarf, wie Sie sehen, nur eines kurzen, farblosen Stichwortes und Shakespeares Geist lenkt sogleich in die ihm geläufigen und werten Vorstellungen aus dem Stoffkreise des Krieges ein, diesmal allerdings, um ausschließlich die heiteren Seiten des Soldatenlebens uns mit sprühender Laune vorzuführen.

Diese bei der dramatischen Bewältigung kriegerischer Stoffe zwischen Shakespeare und seinen Quellen sich äußernde Verschiedenheit läßt schon einen sicheren Schluß zu: der Mann mit dem heldenhaften Namen hatte eine heroische Ader, hatte sie vielleicht von jenem tapferen Vorfahren ererbt, dem der Ehrennamen «Speerschüttler» zuerst zugebilligt wurde. Er schildert geradezu mit Vorliebe Kriegsgetöse und Schlachtendrang, nicht nur in den Jugend-

stücken, deren Festhalten an der herkömmlichen, lärmenden Form des Geschichtsdramas weniger überraschen könnte, sondern auch in den Werken seiner Reifezeit.

Shakespeare hat aber auch mit dem Auge des Dichters von «dem großen Antlitz des Krieges» mehr gesehen als seine Vorlagen, er hat seine Schilderungen belebt und vergeistigt wie kein Dramatiker vor oder nach ihm. Seine Quellen nehmen jeden Krieg einfach als etwas Gegebenes, als einen Urstoff und Grundwert der Handlung hin. Im alten Stücke vom König Johann, dem unser Meister fast Szene für Szene folgt, fehlt jede Spur einer Stellungnahme seines Verfassers zum Wesen und zur inneren Bedeutung der vorgeführten Feindseligkeiten, kein Wort fällt über die Schrecken der Verwüstung, nicht die geringste Anteilnahme bringt der Mann für die Verluste der Franzosen und Engländer auf. Wie lebendig ist dagegen Shakespeares Mitgefühl, wie deutlich seine Ergriffenheit über die Verheerungen, die Menschenopfer in dem entsetzlichen Ringen. Matt und saftlos dünken uns auch die kriegerischen Auftritte im alten Drama vom König Leir: ein paar alberne Raufszenen mit ungesalzenen Späßen, nichts, rein gar nichts von der Größe der Betrachtungsweise Shakespeares!

Und der große Schlachtenmaler geht nicht nur auf Kampfgetümmel und Fechterszenen aus. Vielleicht seine packendsten Schilderungen aus dem Kriegsleben sind die mit unerhörter Meisterschaft entworfenen Stimmungsbilder vor dem Aufeinanderprallen der Heere. Die Ungeduld und Erregung der Krieger in den bangen Stunden, ehe bei Azincourt der erste Pfeil schwirrte, bei Tamworth die erste Lanze splitterte oder bei Philippi der erste Schwertstreich sauste, die herzbeklemmende Erwartung, die Hast der letzten Vorbereitungen — das sind ganz neue Farbenmischungen wie sie keiner der Vorläufer Shakespeares auf seinem Malerbrett versucht hatte und wie sie nach Shakespeare niemandem mehr gelangen.

Die höchste Kunst wird wohl im vierten Akte von «Heinrich V.» erreicht, wo mit den einfachsten Mitteln, ohne Geistererscheinungen und ohne tönende Reden, nach kurzer epischer Vorbereitung durch den Prolog die Gemütsverfassung der verschiedensten Mitkämpfer vom König bis zum einfachen Soldaten wiedergegeben ist.

So hat denn Shakespeare mit augenscheinlicher Vorliebe den Krieg in allen Erscheinungsformen seinen Zuschauern vorgeführt: von der Werbung bis zum Tod auf dem Schlachtfelde verfolgt er das Leben des Soldaten; lustige Lagerszenen wechseln mit Kämpfen

auf Tod und Leben, das prächtige Bild eines mit klingendem Spiel und wehenden Fahnen dahinziehenden Heeres wird abgelöst von dem traurigen Anblick einer Kriegerschar auf dem Rückzug und von den Verzweiflungsausbrüchen geschlagener Feldherren.

Der Schwierigkeiten bei der Aufführung solcher Massen- und Schlachtenszenen war sich Shakespeare sehr wohl bewußt, ohne sich die Freude an ihrer szenischen Gestaltung vergällen zu lassen. In den Eingangsreden zu den einzelnen Akten «Heinrichs V.» lächelt er selbst über die Unzulänglichkeit des Ausstattungswesens und der Bühneneinrichtungen:

«So muß zum Treffen unsre Szene fliegen,
Wo wir (o Schmach!) gar sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf zerfetzten, schnöden Klingen,
Zu lächerlichem Balgen schlecht geordnet,
Den Namen Azincourt. Doch sitzt und seht,
Das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht.»

Später, als der Geschmack der Theaterbesucher sich von der Form des geschichtlichen Trauerspiels abgewendet hatte, verurteilt er wohl gar in der Vorrede zu «Heinrich VIII.» den «Tartschenlärm und das Scheingefecht» als Schaugepränge, welches höchstens Ungebildete noch auf der Bühne zu sehen erwarteten. Aber in der Blütezeit der dramatisierten Chroniken wird nur ganz selten eine Schlacht durch bloße Beschreibung erledigt wie etwa die bei St. Albans in «Heinrich VI.». Viel öfter ist zu bemerken, wie Shakespeare sich bei der Verdeutlichung der Vorgänge auf dem Felde der Ehre gar nicht genugtun kann: er läßt uns auf den Walstätten von Wakefield und Towton lebhafte Gefechte mit ansehen und die blutigen Ereignisse überdies ausführlich schildern; er führt noch um 1610 Ausschnitte aus dem Treffen zwischen den Briten Cymbelines und den Römern vor und hält es außerdem für nötig, eine lange Darstellung dieser kriegerischen Begebenheiten durch Posthumus zu geben. Kurz, die altgermanische Freude an Kampf und Streit bricht im Herzen des aus den friedlichsten, kleinbürgerlichen Verhältnissen hervorgegangenen Mannes bei jeder Gelegenheit hervor.

II.

Shakespeare hat die Schrecken und Herrlichkeiten des Krieges gewiß nicht aus eigener Anschauung kennen gelernt, und so wird die Frage nicht müßig sein, woher denn wohl seine Vertrautheit mit dem Vorstellungsgebiete des Waffenhandwerkes stamme.

Die ersten Nachrichten von einem Waffengang in seinem weiteren Vaterlande drangen wohl zu dem reifenden Geiste des Jünglings, als um die Wende des 7. zum 8. Jahrzehnt spanische und italienische Söldner in Irland landeten und vom Statthalter der grünen Insel vernichtend geschlagen wurden. Im Jahre seiner Verheiratung konnte der patriotisch gesinnte Mann von der Niederwerfung eines gefährlichen Aufstandes in Munster hören, doch erst um die Mitte der achtziger Jahre klopfte der eherne Finger der Weltgeschichte vernehmlicher an Englands Tor, als Leicester seine Hilfstruppen nach den Niederlanden führte. Mit ihm ging der letzte Ritter Englands, Sir Philipp Sidney, und fiel bei Zutphen; an seinem Sarge, der mit allem düsteren Prunk des Todes zu London im St. Pauls-Dom ausgestellt wurde, ist unserem Shakespeare vielleicht zum erstenmal die Größe des Gedankens vom Tode für das Vaterland so recht aufgegangen.

Die nächsten Jahre brachten die einmütige Erhebung des englischen Volkes angesichts der spanischen Gefahr; während die gewaltige Armada im Anzug war, wird Shakespeare bereits als Schauspieler am Schlusse so manchen Stückes das vorgeschriebene Gebet für die Königin inbrünstig mitgesprochen haben, um dann, als der Siegesjubel durch das Land schallte, aus dankerfülltem Herzen einzustimmen. In den neunziger Jahren zitterte wohl der Boden Englands wie bei einem Fernbeben mit, als entsetzliche Bürgerkriege das schöne Frankenreich erschütterten, aber erst um die Wende des Jahrhunderts wurde des Dichters fühlendes Herz wieder in Mitleidenschaft gezogen, als in den irischen Kriegen auch sein bewunderter Essex nicht imstande war, den von Shakespeare ihm zugerufenen Wunsch wahr zu machen und die «Empörung auf sein Schwert zu spießen». Wie muß es unseren Dichter ergriffen haben, als zwei Jahre nach der Hinrichtung seines Gönners die Nachricht in London eintraf, daß einem anderen Feldherrn die Niederwerfung Irlands geglückt sei! Das war der letzte Kampf auf britischem Boden, von welchem Shakespeare Kenntnis erhielt; unter Jakob, dem «Rex pacificus», drang der Kriegslärm anderer Länder nur wie fernes Brausen zu der glücklichen Insel herüber.

Kriegerische Eindrücke aus erster Hand kommen also für den Dichter nicht in Betracht; was an Nachrichten zu seinem Ohr gelangte, hat er aber gewiß nicht ungeprüft hingenommen. Höchst bezeichnend für seinen kritischen Sinn, daß er vor dem zweiten Teil von «Heinrich IV.» das verkörperte Gerücht auftreten läßt,

um die wahren Nachrichten über den Ausgang der Rebellenschlacht zu widerrufen und durch falsche zu ersetzen. So war Shakespeare gewiß stets bemüht, die Berichte lebender Quellen gegeneinander abzuwägen und ein treues Bild der kriegerischen Ereignisse seiner Zeit zu gewinnen. Im Gespräch mit den aus Irland oder den Niederlanden heimgekehrten Soldaten wird er auch vieles aus dem Getriebe des Kampfes erfahren haben, was ihm die fehlende persönliche Erfahrung teilweise ersetzte; Ben Jonson zum Beispiel, der noch nach einem Vierteljahrhundert sich Drummond gegenüber seiner Heldentaten in Holland rühmte, wird gewiß aus frischer Erinnerung seinem Freunde Shakespeare weit mehr erzählt haben.

Aber immerhin, die lebendigen Quellen über Waffentaten und Feldzüge flossen für Shakespeare verhältnismäßig spärlich und trübe; weit mehr hat der strenge Richter über die ethische Seite des Krieges literarischen Quellen zu verdanken und unter diesen steht zu oberst das Buch der Bücher.

Lange bevor der Sohn der friedlichen Kleinstadt im Herzen Englands sein Auge an dem Anblick eines Fähnleins gewappneter Reiter — «wie Strauße ganz befiedert» — weiden konnte, lange bevor er zum ersten Male den gleichgemessenen Schritt der Fußtruppen hörte und ihre mächtigen Spieße bestaunte, waren ihm aus den gotischen Lettern seines alten Testaments kriegerische Bilder lebendig geworden, die den jungen Geist befruchteten und in des Dichters Werken mit unverblichenen Farben wieder aufleuchteten. Was der Knabe von Davids Schleuder und Goliaths Speer gelesen hatte, dessen Schaft da war wie ein Weberbaum, das fiel dem reifen Manne ein, als er passende Reden für den prahlenden Falstaff ersann. Des riesenstarken Samson gedenkt er in seinem ersten wie in seinem letzten Bühnenwerke und in den Händen der Jungfrau von Orleans sieht er das Schwert der Deborah. Aus dem friedenatmenden Neuen Testamente aber lernte Shakespeare die Gestalt des frommen Kriegsmannes kennen, den Centurio Cornelius der Apostelgeschichte oder den Hauptmann von Kapernaum, deren Gottesfurcht im Herzen eines Talbot, eines Richmond oder Heinrichs V. wieder auflebte.

Als sodann Shakespeare mit gereiftem Verständnis an die Bibel herantrat, als ihn nicht mehr der bloße Stoffhunger des aufgeweckten Knabengeistes zu diesem Buche trieb, da las er aus den Berichten über Waffentaten und Kriegsgräuel gar manches heraus, was für

seine Auffassung entscheidend war und blieb, vor allem eine unzweideutige Antwort auf die Grundfrage: Ist der Krieg erlaubt?

In England hatten sich längst Stimmen gegen die Zulässigkeit und Rechtmäßigkeit des Waffengebrauches erhoben. Eigenbrötler wie die Brownisten und Menonniten stützten sich auf friedfertige Aussprüche und Liebesgebote des Herrn in der Bergpredigt oder bei seiner Festnahme, nicht minder auf Äußerungen über den ewigen Frieden bei den Propheten, auf Stellen, die zu den bekanntesten der Heiligen Schrift gehören und von einem eifrigen Bibelleser nicht übersehen werden konnten. Wie kommt es nun, daß Shakespeare trotz alledem die Berechtigung des Krieges nirgends anzweifelt?

Die Antwort ist leicht zu geben; der Dichter hat eben seine Bibel mit besserem Verständnis und größerer Vertiefung gelesen als die Begründer jener Sekten, und es konnte ihm nicht verborgen bleiben, daß die erwähnten Stellen zum Teil überhaupt nicht vom Krieg sprechen, sondern von Gewalttätigkeit im bürgerlichen Leben, daß sie zum anderen Teil auf das vollendete Reich Christi zu beziehen sind, auf eine Zeit der Ausgestaltung des göttlichen Heilswerkes, von welcher die Menschheit noch heute weit entfernt ist.

Durchaus eindeutig mußte sich aber dem denkenden Bibelleser Shakespeare die Lehrmeinung der Heiligen Schrift erschließen, wenn er sah, daß der Herr für seine Hilfe im Kampfe als «der rechte Kriegsmann» gepriesen, daß er als Kriegsgott leibhaftig in der Bundeslade während der Schlacht anwesend gedacht wird und für sein auserwähltes Volk streitet, ja mit schrecklichem Hagelschlag selbst in den Kampf eingreift: der Krieg ist durch die Gegenwart Jahwes geheiligt und kann schon deshalb nicht verboten sein. Wie hätte der bibelfeste und bibelgläubige Shakespeare auf andere Ansichten sich einlassen sollen, zumal er auch aus dem Neuen Testamente jenen von kriegsfeindlichen Sektierern in Anspruch genommenen Stellen weit beweisendere über die Zulässigkeit des Krieges entgegenhalten konnte? Paulus, der alte Soldat, gedenkt mit begeisterten Worten der Großtaten und Siege im alten Bunde, Johannes der Täufer mahnt die Kriegsleute zur Mäßigung und Rechtlichkeit, ohne ihren Stand anzugreifen. Der Herr selbst aber spricht: «Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert».

So konnte der im Bibelglauben aufgewachsene Shakespeare die Grundfrage von der Berechtigung des Krieges gar nicht anders als bejahend, im Sinne der Heiligen Schrift, sich beantworten und

biblische Auffassungen spielen, wie wir oft sehen werden, auch in die Einzelheiten seiner Betrachtungsweise hinein.

Das Bild vom Kriege, wie es der Dichter aus den Kämpfen des alten Testamentes gewinnen mußte, war aber in gewisser Hinsicht einseitig, denn aus dem Wesen des theokratischen Staates der Israeliten ergibt sich, daß dieses Volk nur zwei Arten der Waffenerhebung gelten lassen konnte, Landnahme und Landesverteidigung; der Besitz des von Gott angewiesenen Landes war zu erkämpfen oder zu behaupten. Eine bedeutsame Erweiterung seines Gesichtskreises gewann der Lateinschüler von Stratford, als er mit den Helden des klassischen Altertums Bekanntschaft machte, denn die Heroen eines Ovid oder Vergil, die Feldherrn bei Caesar oder Livius sind von ganz anderem Schlage als die Streiter Gottes im alten Bunde: die ersten Kämpfer für weltliche Ehre und für die Vergrößerung eines Machtbereiches, welche unter die Beobachtung Shakespeares gelangten und im Gegensatz zu den blutigen Tyrannen Ägyptens und Babylons seine Bewunderung fesseln konnten. Aus den genannten Lateinern konnte der Dichter ein ziemlich farbenreiches Bild von der Kriegführung im Altertum entnehmen, weit mehr bot ihm aber Plutarch, den er, längst der Schule entlaufen, in englischer Übersetzung las. Bei diesem Meister der biographischen Einzeldarstellung fand er packende und sehr ausführliche Beschreibungen der Feldzüge eines Coriolan, Brutus, Antonius; aus Plutarchs Schriften ging ihm eine Ahnung von der Bedeutung des Krieges im antiken Staatswesen auf, dessen Philosophen den Zustand der bewaffneten Feindseligkeit unter den Menschen als den natürlichen, die Friedenszeit aber nur als Unterbrechung des Krieges ansahen. Aus Plutarch konnte Shakespeare ferner mit größerer Bestimmtheit denn aus seinen Schulautoren den Begriff der Römergröße sich ableiten wie sie etwa im Herzen des Coriolan und seiner Mutter wurzelt und auch in dem zeitlich nächstgelegenen Cymbeline dem römischen Feldherrn Caius Lucius eignet.

Der unmittelbaren Vorlage zu Cymbeline, der Geschichtsklitterung des Raphael Holinshed, war für die altrömische Gestalt des Lucius nichts zu entnehmen. Das ist nicht verwunderlich, aber Holinshed ließ seinen fleißigen Leser auch im Stich, wenn dieser eine pragmatische Auffassung kriegerischer Begebenheiten des Mittelalters oder eine richtige geschichtliche Perspektive bei ihm suchte. Der Mann haftet gerade so wie sein Vorgänger Edward Hall ganz und gar am Stofflichen und was wir an gedanklicher Ver-

tiefung, an wohlerwogener Erfassung des Krieges als Völkerschicksal und soziale Erscheinung bei Shakespeare finden, steht himmelhoch über den hie und da eingeschalteten moralisierenden Stellen des Geschichtsschreibers. Des Dichters unendlich lebendige Darstellung aber unterscheidet sich von den trockenen Nachrichten des Annalisten wie die Erzählung eines Mitkämpfers von den sachlichen und wortkargen Berichten unserer Heeresleitungen.

Die Oberflächlichkeit und innere Teilnahmslosigkeit der Chronisten ist mitunter überwunden bei den besten der unmittelbaren Vorläufer Shakespeares auf dem Gebiete des Dramas. Ihnen ist der Krieg schon ein Bestandteil der Weltordnung, ein unerschöpflicher Vorwurf, dem sie immer neue Seiten abgewinnen. Weniger in den blutigen Schlachtenbildern eines Marlowe als in den wuchtigen Versen eines Kyd begegnen bereits Äußerungen über das Wesen des Krieges und seine Bedeutung für die menschliche Gesellschaft, welche an die Höhe der Auffassung Shakespeares einigermaßen heranreichen und unserem Dichter manche Anregung geboten haben könnten.

III.

Als scharfer Denker und gewissenhafter Beobachter hat Shakespeare den Begriffsinhalt des Wortes Krieg von allen Seiten beleuchtet und die Betrachtungsmöglichkeiten so gut wie erschöpft, indem er Menschen der verschiedensten Veranlagung und jeder Berufsart über dieses größte Ereignis im Leben der Völker ihre Meinung abgeben ließ.

Das erste Wort gebührt natürlich den Vertretern des Kriegerstandes, die mit ihrer Begeisterung für das «königliche Handwerk» wahrhaftig nicht zurückhalten. Beinahe mit Andacht, als ob es sich um etwas ganz Gewaltiges, eine Urkraft handelte, spricht Enobarbus von dem «großen Angesicht des Krieges», und als der verzweifelnde Othello mit allem brechen will, was ihm bis dahin teuer war, nimmt er ergreifenden Abschied von der Herrlichkeit des hohen Krieges.

Dabei sind die Kämpfer Shakespeares nicht blind gegen die furchtbaren Begleiterscheinungen und Folgen der bewaffneten Streitigkeiten zwischen den Menschen, gegen Schäden an

> «Ehre, Zeitverlust, Aufwand und Müh',
> Blut, Freund' und was noch Teures sonst verschlang
> Des nimmersatten Krieges heiße Gier.»

Hunger, Feuer und Schwert — wie Hunde liegen sie gekoppelt zu Füßen des Bezwingers von Harfleur und harren seines Winkes; ein Bild, das auch der altgediente Antonius mit Schaudern ausmalt.

Das grause Wüten des Krieges gegen das vollendetste Werk des Schöpfers stellt Shakespeare häufig unter dem Gleichnis eines großen Festes dar, welches sich der Tod auf dem Schlachtfelde bereitet. Da geht die Einbildungskraft des Dichters ganz in der Furchtbarkeit der Vorstellungen auf und erhebt sich zu Bildern, wie sie in gleich packender Gräßlichkeit nur noch in den Totentänzen der erfindungsreichsten Maler uns erschüttern:

> «Ha! nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefer,
> Der Krieger Schwerter sind ihm Zähn' und Hauer;
> So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend,
> In unentschied'nem Zwist der Könige.»

Neben solchen farbentiefen Gemälden stehen aber seltsam nüchterne Zahlenangaben und gelegentlich sogar trockene Aufzählungen der gefallenen Vornehmen, Verlustlisten in Versen; Shakespeare folgt in diesen Berichten getreulich seinem Holinshed, dem auch die arge, an Reutermeldungen unserer Tage gemahnende Aufschneiderei von den bei Azincourt gebliebenen 25 Engländern und 10000 getöteten Franzosen ganz zur Last fällt.

So schrecklich dem Dichter der Tod dünkt, wenn er als emsiger Schnitter die ungeheure Ernte einheimst, an den einzelnen sterbenden Helden läßt er den Würger niemals in gräßlicher Gestalt herantreten. Niemals führt uns Shakespeare auf dem Schlachtfelde den Abschied vom Leben als wilden Todeskampf vor, selbst seine Bösewichter, ein Richard III. oder Macbeth, sterben wie Männer und weit leichter als etwa der Kardinal Beaufort in seinem Bette. Wohl malen sich ein paar Hasenfüße aus dem Heere Heinrichs V. die letzten Augenblicke eines sterbenden Soldaten in den dunkelsten Farben aus, wohl fällt dem großen Warwick der Abschied von seiner Macht und seinem Besitze schwer, aber der Hingang tapferer Streiter ermangelt selten versöhnender und verklärender Züge; das Freundespaar York und Suffolk stirbt eng umschlungen in brüderlicher Umarmung, der gewaltige Talbot bekämpft seinen Schmerz um des jungen Sohnes Tod durch die Erinnerung an dessen Tapferkeit und ist es zufrieden, mit ihm in den Armen seine Heldenseele auszuhauchen.

Über die Selbstvernichtung eines unterliegenden und verzweifelnden Kriegers hegte Shakespeare Ansichten, die sich von

denen seiner klassischen Quellen einigermaßen entfernen. Er betont mit auffallendem Nachdruck des Brutus vorübergehende Zweifel an der Zulässigkeit des Selbstmordes und des Antonius Anwandlungen von Schwäche; er läßt seine Cleopatra die dem Geiste der Antike ganz zuwiderlaufende Frage stellen:

«Ist's denn Sünde,
Zu stürmen in's geheime Haus des Todes,
Eh' Tod zu uns sich wagt?»

Gerade die Helden in den Römerdramen zögern länger mit der Ausführung der Verzweiflungstat als einige Nebenspieler, als Cassius, Titinius und Eros, länger auch als ein Romeo und Othello und zeigen sich geradezu mit Hamlet oder Imogen wesensverwandt, die das göttliche Verbot oder der Vorwurf der Feigheit von dem verhängnisvollen Schritte abhält. Macbeth aber darf den Gedanken an Selbstvernichtung mit den Worten von sich weisen:

«Weshalb sollt' ich den röm'schen Narren spielen,
Sterbend durch's eigne Schwert?» —

Aus der heiligen Schrift hat Shakespeare die Auffassung des Krieges als «Gottes Geißel, als sein Werkzeug der Rache», wie sich Heinrich V. in schönem Bibelenglisch ausdrückt; oder mit den Worten des jungen Clifford:

«Zu seinem Diener macht der zorn'ge Himmel
Den Höllensohn, den Krieg.»

Aber dieses Strafmittel erscheint dem Auge Shakespeares auch als bitterer Heiltrank und der weitschauende Dichter hat die ethische Bestimmung der Fehden zwischen den Menschen so tief ergründet wie nur irgend ein Weltweiser. Der Krieg als Arzt einer verderbten Zeit — kein neuer Gedanke, aber wie glücklich wendet ihn der Erzbischof von York als Antwort auf die vorwurfsvolle Frage, warum er, der Mann Gottes, in den Streit eingreife:

«Weswegen ich dies tu'? — So steht die Frage.
Zu diesem Ende. Wir sind alle krank
Und unser schwelgendes und wüstes Leben
Hat in ein hitzig Fieber uns gebracht,
Wofür wir bluten müssen.»

Die heilende, belebende und aufrüttelnde Kraft eines frohgemuten Krieges wird auch im Scherzgespräch der Tafelwärter des Aufidius beleuchtet. «Ich bin für den Krieg» sagt der erste, «er übertrifft den Frieden wie der Tag die Nacht; er ist lustig, wachsam,

gesprächig, immer was Neues. Friede ist Stumpfheit, Schlafsucht, dick, faul, taub und bringt mehr Bastarde hervor als der Krieg Menschen erwürgt». Dann ein artiges Paradoxon: «Ja, und er macht, daß die Menschen einander hassen. Und warum? Weil sie dann einander weniger nötig haben». Wie recht haben doch diese geweckten Burschen! Die schönsten Triebe des menschlichen Herzens, im Frieden oft genug verkümmert und verdorrt, sie schießen ans Licht, wenn das Gefühl des Aufeinanderangewiesenseins, das Gefühl der Zusammengehörigkeit, der großen Brüderlichkeit angesichts der gemeinsamen Gefahr in den Streitern erwacht. Nie ist der Gedanke der Blutbrüderschaft, ja mehr: der Wesenseinheit und Gleichheit mit seinen Soldaten in König Heinrich stärker als in den bangen Stunden unmittelbar vor der Entscheidung:

«Denn welcher heut sein Blut mit mir vergießt,
Der wird mein Bruder; sei er noch so niedrig,
Der heut'ge Tag wird adeln seinen Stand.»

Diese Gesinnung hindert natürlich den König nicht, sich ein andermal in schwerer Lage zunächst an die Edlen seines Heeres zu wenden und von ihnen ein gutes Beispiel für die Niedriggeborenen zu erwarten; daraus darf man keineswegs eine aristokratische Unterschätzung des gewöhnlichen Kriegsvolkes herauslesen, im Gegenteil, Heinrich sieht auch im Auge des geringsten seiner Soldaten einen edlen, vielverheißenden Glanz. Verletzende Betonung des Standesunterschiedes zwischen Kriegern hören wir nur aus dem Munde des französischen Herolds Montjoy; der stößt uns durch die Bemerkung ab, daß leider die Leichen seiner edelsten Landsleute im Blute der gemeinen Soldaten liegen und daß diese sich herausnehmen, ihre entseelten Leiber im Blute der Vornehmen zu baden. Hier spricht nicht Shakespeares Gefühl, sondern einzig und allein der Ehrbegriff eines französischen Adelsherolds!

Auf einer noch höhern Stufe des sittlichen Empfindens erweitert dann der Krieger die Grundsätze der Brüderlichkeit: nicht nur sein Kampfgenosse ist ihm ein Bruder, sondern er liebt auch den Feind, ehe er die Waffe gegen ihn erhebt oder wenn er ihn niedergerungen hat. So sprossen aus dem Bewußtsein des gemeinsamen Bandes, welches alle ehrlich-wackeren Meister des Kriegshandwerkes umspannt, unter günstigen Verhältnissen die edlen Werke der Ritterlichkeit, die hohen Gefühle der Feindesliebe und des Edelmutes. Höchst bezeichnend, daß Shakespeare diese hohe Auffassung vom Berufe des Soldaten gerade in jenem Werke betont, welches sonst durch

seinen spöttischen Ton uns befremdet und verletzt; fast überschwänglich sind die Freundschaftskundgebungen zwischen Aeneas und Diomed, als sie sich während des Waffenstillstandes in Troja begrüßen. «Schmähend trotz'gen Freundesgruß, edlen Liebeshaß» nennt das Paris und um gleich rühmliche Paare liebender Feinde aus der mittelalterlichen Dramenfolge des Dichters sind wir nicht verlegen: Shakespeare erzählt mit sichtlichem Gemütsanteil, wie sich der Heißsporn Percy den alten Gegner Douglas zum Freund macht, wie Prinz Heinrich denselben tapferen Schotten bewundert und aus der Gefangenschaft entläßt.

Die Behandlung der Gefangenen ist sonst freilich ein tieftrauriges Kapitel in der Kriegsführung früherer Zeiten, und Shakespeare hatte sich auf Grund seiner Vorlagen mit zahlreichen Fällen äußerster Grausamkeit und wenigen Beispielen des Edelmutes zu befassen. Auf welcher Seite sein Herz war, ist unschwer zu erkennen. Der Dichter läßt die Milde des sonst so unerbittlichen Coriolan gegen einen Gefangenen preisen und erhebt sie offenbar absichtlich über jeden Verdacht des Eigennutzes dadurch, daß sie im Widerspruch zur Quelle einem armen Manne zuteil wird; sein König Cymbeline darf nach langem Schwanken die gefangenen Römer vor der Wut seiner Untertanen schützen. Wenn aber Shakespeare in die Lage kommt, die Niedermetzlung französischer Gefangener auf Befehl seines angebeteten Heldenkönigs zu vertreten, dann bietet er alles auf, um diese Maßregel durch die gefährliche Lage Heinrichs und durch den raubmörderischen Überfall der Franzosen auf den Troß des englischen Heeres zu entschuldigen.

Seit seinem Jugendwerke Titus Andronicus wurde der Dichter nicht müde, die Kraft der Himmelstochter Gnade im Kriege wie im Frieden zu verherrlichen:

> «Und willst du der Natur der Götter nahn,
> Nah' ihnen denn, indem du Gnade übst,
> Denn gnädig sein gibt echten Adel kund.»

Ähnlich wie Tamora spricht noch eine andere unglückliche Mutter, Volumnia, in der Stunde der Verzweiflung, als sie ihren eigenen Sohn um Gnade für seine Vaterstadt anflehen muß. Und seinen erhabenen Hektor hat der Verfasser von Troilus und Cressida mit einem solchen Überfluß menschlichen Fühlens, mit einem solchen Gnadenreichtum ausgestattet, daß sein feuriger junger Bruder es wagen darf, ihn darob zu tadeln.

So leben im Kampfgetümmel erhabene Seelenkräfte auf und

kommen Freund wie Feind zugute. Doch der Krieg ist auch der große Erwecker jenes Hochsinns, dessen Betätigung nach außen dem Gegner Schaden zufügt, dem Mitstreiter und dem Vaterlande aber frommt.

Die Auffassung Shakespeares vom Wesen der Tapferkeit und des persönlichen Mutes ist höchst bezeichnend. Weit davon entfernt, das bekannte Sprüchlein Falstaffs zu seiner eigenen Ansicht zu erheben, steht er doch mit seinem Beifall deutlich auf der Seite derer, die Überlegung mit Tapferkeit paaren; nicht den tollkühnen Troilus macht er zum Verkünder seiner eigensten Meinung über das Wesen des Mutes, sondern den gereiften Helden Hektor. Der darf sichs im Bewußtsein seiner oft erwiesenen Furchtlosigkeit erlauben, auf den unsicheren Ausgang des Krieges hinzudeuten und zum Vergleich mit den Griechen zu mahnen:

> «Sicherheit macht Frieden krank,
> Zu sichre Sicherheit; doch weiser Zweifel
> Wird den Klugen Leuchte, dem Arzte Sonde,
> Der Wunde Grund zu prüfen.»

Ferner gilt dem Dichter echter Heldensinn als etwas Ererbtes, Angestammtes, als ein Kennzeichen edler Herkunft, das selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen bei den fern vom Getriebe der Welt aufgewachsenen Söhnen des Cymbeline zum Durchbruch kommt. Tapfer, ja tollkühn zeigt sich auch der Sohn des kriegerischen alten Hamlet im Kampfe mit den Seeräubern, so sehr auch im übrigen seine Entschließungen von des Gedankens Blässe angekränkelt sind. Hamlet selbst schätzt seinen Mut ganz richtig ein und bewundert rückhaltlos den jungen Fortinbras, weil dieser die Gefahr aufsucht, während er selbst nur tapfer und entschlossen wird, wenn sie unvermutet an ihn herantritt.

Neidlose Anerkennung fremder Tüchtigkeit ist überhaupt ein Merkmal der echten Helden Shakespeares. Begeistert preist Coriolan seinen Erzfeind Aufidius, mit auserlesenen Lobeserhebungen überhäuft Prinz Heinrich seinen Gegner, den Heißsporn, im Leben und nachdem er den Todesstreich gegen ihn geführt. Und kein höheres Lob als das dem Feinde wider seinen Willen abgerungene: wie Froissart die Engländer Eduards III. mit Helden vom Schlage eines Olivier und Roland vergleicht, so erscheinen die Krieger des fünften Heinrich ihren Gegnern ins Riesenhafte vergrößert und mit den Kräften eines Samson oder Goliath ausgestattet.

IV.

Einen guten Teil seiner Anschauungen über den Krieg hat Shakespeare in den höchst mannigfachen Charakteren seiner Kämpfer niedergelegt und wir können den lebensgroßen, sprechenden Soldatenbildern manche Ergänzung seiner allgemeineren Äußerungen entnehmen.

Der Kriegerstand ist in allen Werken des Dichters ein Stand für sich, fast ebenso abgeschlossen gegen andere Berufszweige wie es die Ritterschaft des Mittelalters tatsächlich gewesen war. Ja, es ist gar nicht zu übersehen, wieviel vom Wesen und den Formen des Rittertums bei Shakespeare sich erhalten hat, nicht nur in der Eigenart seiner mittelalterlichen Helden, sondern auch bei den Kriegern Griechenlands, Trojas, Roms. Wir brauchen uns nur der nach allen Regeln ritterlicher Übung angebotenen und ausgefochtenen Zweikämpfe in den Königsdramen wie nicht minder im Antonius oder im Troilus zu entsinnen, um den Zusammenhang mit den erwähnten Kulturkreisen des Mittelalters klar zu durchschauen.

Wie in den Zeiten eines Johann ohne Land die Angehörigen des Ritterstandes, unterscheiden sich bei Shakespeare alle Söhne des Mars schon in ihrem Äußeren von den Vertretern anderer Berufe. Schreckenerregend durch Aussehen und Stimme schildert er nach einer Andeutung des Plutarch seinen Coriolan als einen Soldaten nach dem Herzen Catos:

«Nicht wild und fürchterlich
In Streichen nur; nein, deinem grimmen Blick
Und deiner Stimme donnergleichem Schmettern
Erbebten deine Feind' als ob die Welt
Im Fieber zitterte.»

Selbst im Frieden fällt es dem Römerhelden schwer, seiner rauhen Soldatenkehle mildere Laute abzugewinnen und wie die Stimme, so auch die Ausdrucksweise des Kriegers; Coriolan kann nicht wie ein Bürger sprechen, er hat nicht «feingesiebte Sprache gelernt». Rauhe und absonderliche Kraftworte führen die gewöhnlicheren unter den Soldaten Shakespeares beständig im Munde und ihr Gebet ist von einem herzhaften Fluche nicht immer zu unterscheiden.

Dafür ist der rechte Kriegsmann aber auch offen und ehrlich, «spricht was er denkt und adelt nie durch Wort unwürdiges Denken». Die derb zufahrende Aufrichtigkeit eines Enobarbus wird von Freund und Feind gern hingenommen. Nur dem erklärten Feinde gegen-

über ist Wahrheitsliebe nicht immer am Platz, eine Kriegslist hält Shakespeare mit den meisten Staatslehrern und Philosophen, doch im Gegensatz zu Montaigne, für durchaus zulässig; seinem peinlich rechtlichen Coriolan legt er den Ausspruch in den Mund: «Kriegslist und Ehre gehen wie Busenfreunde im Krieg zusammen».

Was Shakespeare an einem Krieger besonders schätzt, was er seinen größten Helden als besten Schmuck selten vorenthält, ist die echte Bescheidenheit:

«In beiden Äußersten von groß und klein
Sind Stolz und Mut in Hektor unerreicht;
Der eine fast so endlos wie das All,
Der andre leer wie nichts.»

Auch Hektors Widerspiel, der ungestüme, unausgeglichene Troilus, ist «beredt in Tat, doch tatlos in der Rede».

Bescheiden wie in seinen Worten ist der Kriegsmann, solange er im Felde steht, auch in den Ansprüchen auf die Annehmlichkeiten des Lebens; in welchen grellen Farben malt Shakespeare die Entbehrungen eines Antonius beim Überschreiten der Alpen aus, wie versteht es Othello, sich in die schwierigsten Lagen zu schicken.

Mit dieser Hintansetzung des eigenen Ich geht Hand in Hand die geistige Unterordnung unter den Willen des Vorgesetzten. Shakespeare hat für die Wichtigkeit der Manneszucht, des Gehorsams im Felde volles Verständnis bewiesen und eine der gehaltvollsten aller Weisheitsreden seines Ulysses zielt auf die Bedeutung der Botmäßigkeit im Kriege. Selbst die sanfte Desdemona weiß, daß nach dem Gesetzbuche des Krieges gerade die besten Soldaten am strengsten gestraft werden müssen.

Shakespeares Krieger geht ganz im Berufe auf; selbst im Schlafe verlassen ihn nicht seine Lieblingsvorstellungen, er träumt

«vom Niedersäbeln, träumt
Von Breschen, Hinterhalten, Damaszenern,
Von manchem klaftertiefen Ehrentrunk.»

Den Aufidius verfolgt die Kampfgier bis in seine Träume und Percys überhitztes Gehirn arbeitet im Schlaf weiter.

Daß solche Haudegen sich nicht immer in die Werke des Friedens hineinfinden, hat Shakespeare im Coriolan ausgeführt; der Untergang dieses Helden wird in letzter Linie durch seine allzu geringe Schmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit an die Ansprüche des bürgerlichen Lebens hervorgerufen:

«Stets derselbe
Im Helme wie im Rat, herrscht' er im Frieden
Mit unbeugsamer Streng' und finsterm Ernst,
Wie er dem Krieg gebot.»

Der Krieger nach dem Herzen Shakespeares ist aber anders veranlagt; kühn im Kampfe, mild im Frieden erweisen sich die anderen Römerhelden, ihnen voran Antonius, wie nicht minder seine Trojaner, die «hold geneigten Engeln» verglichen werden, wenn sie die Waffen ablegen. Als «milde Hofherrn» treten sie dann auf und erinnern uns an das Musterbild des mittelalterlichen Ritters ohne Furcht und Tadel; auch der schwarze Prinz, von den Elisabethanern stets als Urbild kriegerischer Tüchtigkeit verehrt, war «ein Löwe im Felde, ein Lamm im Frieden».

Das Bild eines edlen Kriegers erhält vom Dichter die letzten verklärenden und vergeistigenden Züge, wenn er einen echt christlichen Kämpen zeichnen, wenn er etwa das Gottvertrauen eines Heinrich V. nachfühlend in Worte kleiden darf. Als der Krieg mit Frankreich beschlossene Sache ist, dann nochmals vor dem ersten Schwertstreich bei Azincourt, legt Heinrich seine Sache in die Hände des Höchsten und, allein mit seinem Schöpfer, erhebt er das Herz zu einem herrlichen, breit dahinströmenden Gebet:

«O Gott der Schlachten, stähle meine Krieger!»

Wie verächtlich erscheint neben seinem frommen Könige der wüste Korporal Nym; der verschmäht es, sein Gebet zu sprechen, um nicht als Feigling zu gelten — und ist es doch in seinem Herzen.

Durch Heldenmut und gläubige Frömmigkeit mutet uns der große Talbot wie eine Vorstudie zum fünften Heinrich an; dasselbe Gottvertrauen, welches den König beseelt, kleidet der andere Franzosenbezwinger in die biblischen Worte «Der Herr ist unsre Burg». Wenn der Sieg sie krönt, zögern die beiden Gewaltigen nicht, die Ehre ihrem Gotte zuzuschreiben; auf der blutigen Walstatt von Azincourt erklingt in mächtigen Tönen das «Te Deum» und der 115. Psalm: «Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern Deinem Namen gib Ehre!»

Über die Vergänglichkeit des irdischen Ansehens hat Shakespeare manches gute Wort gesprochen; wie ein Ring im Wasser zieht der Ruhm anfangs immer weitere Kreise, bis er mit einem Male in nichts zerfließt. Der Krieger darf nicht rasten und nicht rosten, sonst ist sein Los Vergessenheit:

«Beharrlichkeit, mein Fürst,
Hält Ehr' in Glanz; was man getan hat, hängt
Ganz aus der Mode, wie ein rost'ger Harnisch,
Als armes Monument, dem Spott verfallen.»

Aber darf sich der vollkommene Krieger überhaupt von der Ruhmbegierde leiten lassen? Soll er sich nicht vielmehr zu höheren, selbstlosen Gedanken aufschwingen? Die Antwort hat der junge Shakespeare einem Jüngling in den Mund gelegt, das schönste und tiefste Wort über den Inbegriff wahrer Heldenhaftigkeit:

«Wer wahrhaft sich dem Krieg gewidmet, hat
Selbstliebe nicht, und wer sich selbst noch liebt,
Führt nicht dem Wesen nach, zufällig nur
Des Tapfern Namen.»

Zu diesem Standpunkt der vollen Selbstentäußerung erheben sich aber nur die wenigsten, vielmehr bringt es der hochgespannte Ehrbegriff des Soldaten mit sich, daß gewöhnliche Naturen in dieser Richtung überempfindlich werden, «auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln». Auch bei edleren Menschen führt das Trachten nach Ruhm und Glanz schließlich zum Ehrgeiz, von dem selbst ein frommer Held wie Heinrich V. sich nicht ganz frei weiß.

Aber immerhin darf Othello sagen: «Der Krieg macht den Ehrgeiz zur Tugend», und Shakespeare hält mit der Meinung nicht zurück, daß ihm in dieser Hinsicht ein Zuviel weit eher entschuldbar erscheint als ein Zuwenig. Seine Zauderer, Hasenfüße und Feiglinge sind ebenso mannigfach gekennzeichnet wie seine Helden und die Äußerungen ihrer Zaghaftigkeit so verschiedenartig wie die Betätigungen des Heldensinnes bei seinen wackersten Streitern. In einem Jugenddrama spricht er mit bitterernster Miene sein Verdammungsurteil über Sir John Fastolfe, der den Talbot in der höchsten Not verlassen hat. Später aber zeigt Shakespeare uns seine Feiglinge lieber in komischer Beleuchtung, als Leute, die eher dazu geschaffen, tapfere Taten zu bestaunen als sie zu vollbringen. Ich denke an den namenlosen Ritter im letzten Akte von Cymbeline und an den Höfling in «Heinrich IV.», der sich nur mit einem Riechfläschchen zu den Toten und Verwundeten auf dem Schlachtfelde wagt und versichert, er hätte ganz gern Soldat sein wollen, wenn nur diese garstigen Kanonen nicht wären.

Bei solchen Gestalten war nun das komische Element leicht herauszuarbeiten durch eine Betonung des Gegensatzes zwischen der eingewurzelten Feigheit und der Großsprecherei eines Falstaff, Pistol oder Parolles, nicht minder durch eine vorübergehende Täu-

schung ernster Leute von Seiten der zuversichtlich auftretenden Prahlhänse. Falstaff hat angeblich bei Shrewsbury sich gut gehalten, dem Pistol gelingt es, weiß Gott durch welche Mittel, im Gefecht um die Brücke die Zufriedenheit des guten Fluellen zu erringen.

Edle Naturen halten sich ängstlich von der Prahlerei fern und wenn sie einmal den Mund ein wenig voll nehmen, bedauern sie alsbald ihre Großsprecherei; so der von Achilles gereizte Hektor und Heinrich V.:

«Verzeih' mir Gott,
Daß ich so prahle; eure fränk'sche Luft
Weht mir dies Laster an, das ich bereue.» —

Geradezu verblüffend wirkt die Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit der Kriegertypen bei Shakespeare. Ich glaube nicht, daß irgend ein anderer Stand von dem Dichter so lückenlos geschildert und nach allen Seiten durchleuchtet worden ist. Auf seinen Schlachtfeldern kämpfen alle Lebensalter, Greise wie der «Winterlöwe» Salisbury und zarte Knaben mit Weiberstimmen, unter diesen einige der rührendsten Gestalten des Dichters: der junge Talbot, der knabenhafte Siward im «Macbeth», die beiden Prinzen im Cymbeline. Neben dem für seinen Beruf begeisterten Coriolan fechten schlecht und recht die zum Kriegsdienst gepreßten Plebejer und besonders wegwerfend äußert sich Shakespeare stets über Söldner, etwa über Eduards IV. «hastige Deutsche und plumpe Niederländer» oder die meuternden Mietlinge des Alkibiades. Viele Stufen höher stehen ihm schon die Abenteurer, wenn sie aus Tatendrang sich anwerben lassen; auch der Mohr von Venedig ist schließlich nur «ein heimatlos unsteter Fremder» und doch das Vorbild kriegerischer Tüchtigkeit.

Verschieden wie die ethische Auffassung seines Berufes durch den Soldaten ist auch seine Stellung zur Wissenschaft vom Kriege. Einige der besten Führer Shakespeares wollen von der Buchweisheit nichts wissen, doch neben solchen ungelehrten Haudegen steht der gelehrte Pedant Fluellen, der am liebsten alles nach den Vorschriften der römischen Kriegsschriftsteller einrichten möchte. Ohne uns ein Lächeln über die altfränkischen Ansichten des Walisers zu verwehren, steht Shakespeare doch auf Seite der denkenden Feldherrn, er erhebt die Macht des Geistes im Kriege und warnt vor Überschätzung der rohen Gewalt:

«die stille Geisteskraft,
Die prüft, wieviele Hände wirken sollen,
Wenn's Zeit erheischt, und durch mühsame Schätzung
Voraus bestimmt, wie zahlreich sei der Feind, —

Das alles hält man keines Fingers wert,
Bettarbeit nennt man's, Stubenkrieg und Schreibwerk;
So daß der Widder, der die Mauern bricht,
Und die Gewalt und Sturmkraft seiner Wucht
Den Rang hat vor der Hand, die ihn gezimmert,
Ja selbst vor denen, die mit List und Klugheit
Scharfsinnig seine Wirkung angeordnet.»

Was für ein entzückender Mensch bleibt der tapfere Fluellen trotz seiner schrullenhaften Vorliebe für die antike Kriegskunst! Er gehört zu jenen Gestalten des Dramatikers, die wir sehr lieben müssen, so schnurrig und närrisch sie sich auch gebärden. Weit öfter noch gibt uns der Dichter Anlaß, nicht über einen Krieger von echtem Schrot und Korn zu lachen, sondern mit ihm, denn der Schöpfer des hinreißend frischen Heldenkönigs Heinrich und des munteren Faulconbridge hat vor allem die fröhlichen Soldaten in sein Herz geschlossen. Selbst der grimmige Talbot ist hie und da einem Scherz nicht abgeneigt und nur selten ermangeln Shakespeares Kriegsleute gänzlich der heiteren Laune wie Johann von Lancaster, der Bruder des sonnigen Prinzen Heinz. Wenn es auch Falstaff ist, der ihm nachsagt, niemand könne ihn zum Lachen bringen, so müssen wir wohl einmal dem alten Lästerer Glauben schenken, denn trotz unbestreitbarer Tüchtigkeit bleibt dem grämlichen Jüngling die Liebe seiner Umgebung und der Zuschauer versagt; den Rebellen gegenüber spielt er eine nichts weniger als ehrenvolle Rolle.

Unsere kleine Bilderhalle der Kriegergestalten Shakespeares wäre nicht vollständig, wollten wir die Rolle der Frauen im Kriege übergehen. Der Mehrzahl nach sind sie ja die Opfer der Fehden zwischen den Männern und können den dahingerafften Lieben nur den feuchten Zoll der Tränen weihen. Aber nicht alle Frauen werden durch den Krieg zu Dulderinnen und zu willenlosem Spielzeug des Schicksals. Volumnia beweist wahren Heldensinn, andere Frauen treten als Beraterinnen dem Manne zur Seite und mehr als eine versucht es, mit dem Schwert in der Hand ihr Geschick und das ihres Landes zu bestimmen. Ja, eine von diesen Amazonen scheint mir Shakespeares ungeschmälerte Bewunderung erweckt zu haben: Fulvia, des Antonius erste Gemahlin, die einen blutigen Krieg entfesselt, nur um ihren untreuen Gatten aus den Armen der Ägypterin zu reißen und zur Heimkehr zu zwingen. Ihr läßt er durch Antonius, der nur widerstrebend den Heldensinn dieser Frau anerkennt, das bedeutende Wort nachrufen: «Da schied ein hoher Geist!» Die Teilnahme der Cleopatra an der Schlacht bei Actium mußte der

Dichter quellenmäßig als ein Unglück für den Ausgang der Unternehmung hinstellen, dagegen bemüht er sich, über die Gestalt der kriegerischen Königin Margaretha in Heinrich VI. Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen; sie wird von ihren Feinden ebenso maßlos geschmäht und gehöhnt wie von ihren Anhängern als Heldenweib gepriesen. Daß die schreckliche Gonerill durch Tapferkeit allein nicht in vorteilhafte Beleuchtung gerückt werden kann, versteht sich von selbst und die für unser Gefühl so widerwärtige Beschimpfung des Heldenmädchens von Orleans fällt nicht dem Verfasser der Talbot-Tragödie, sondern seiner Geschichtsquelle zur Last. Trotz eines herben Wortes des Patroklus gegen Mannweiber im allgemeinen wird man also nicht sagen dürfen, daß Shakespeare seine kampflustigen Frauen mit scheelen Blicken ansah.

V.

Leicht ist ein Streit unter den Menschen entfacht, aber sind einmal die toten Kohlen des Krieges angeschürt, dann ist, um mit Frankreichs Thronerben im «König Johann» zu sprechen, der Odem des Mächtigsten zu schwach, sie wieder auszublasen. Furchtbar groß und drückend daher die Verantwortung dessen, der das Schwert zuerst zieht. Vor dem Kriege mit Frankreich befragt Heinrich V. in feierlicher Ratsversammlung den Erzbischof von Canterbury um die Giltigkeit seiner Ansprüche und beschwört ihn:

«Gebt acht, wie Ihr Euch selbst verpfändet,
Wie Ihr des Krieges schlummernd Schwert erweckt.
In Gottes Namen mahn' ich Euch: gebt acht,
Denn niemals stritten noch zwei solche Reiche,
Daß nicht viel Blut floß, deß unschuld'ge Tropfen
Ein jeglicher ein Weh und bittre Klage
Sind über den, der schuldig Schwerter wetzte.»

Nicht genug daran, die Frage der Verantwortlichkeit wird auch vom Standpunkt des gemeinen Mannes erörtert, als Heinrich unerkannt unter seinen Soldaten sich bewegt. Die können ihr Gewissen leicht mit ein paar Gedanken aus der Bibel beruhigen: über die Berechtigung eines Krieges hat die Obrigkeit, hier der König, zu entscheiden, der einzelne ist durch seinen pflichtmäßigen Gehorsam vollkommen gedeckt. «Aber der König!» sagt Michel Williams, «wenn er uns nicht in guter Sache in den Kampf führt, wird er am jüngsten Tage Rechenschaft geben müssen für alle Seelen, die mit Sünden beladen auf dem Schlachtfelde sich von den Leibern getrennt haben». Heinrich hat rechte Mühe, in einer längeren, predigtartigen,

mit Beispielen und Nutzanwendungen gewürzten Rede seinen Soldaten klarzumachen, daß er für ihr Seelenheil denn doch nicht einzustehen braucht. Ja, er findet nach dieser milden Abkanzlung seine Laune wieder, um dann freilich, von den Soldaten allein gelassen, unter der Last der ihm auferlegten Verantwortung fast niederzubrechen:

«Nur auf den König! Legen wir dem König
Leib, Seele, Schulden, bange Weiber, Kinder
Und Sünden auf! Wir müssen alles tragen.»

Wie um seinen verantwortungsbewußten Helden zu Hilfe zu kommen, sie einigermaßen zu entlasten, hat der Dichter jederzeit die Anlässe zu ihren Kriegen mit ausführlicher Begründung uns vorgeführt. Erinnern Sie sich der geradezu pedantisch genauen Zergliederung der Ansprüche Heinrichs V. auf Frankreich, jener mit wenigen Veränderungen aus Holinshed entnommenen gelehrten Auseinandersetzung über das salische Erbrecht. Diese Stelle ist vom Standpunkt der dramatischen Technik ein Unding, geradeso wie der versifizierte Stammbaum, durch welchen Richard von York die Berechtigung seiner kühnen Pläne nachzuweisen sucht oder die genealogische Vorlesung des sterbenden Mortimer. Aber alle diese weitläufigen Abhandlungen zeugen von dem ehrlichen Bestreben Shakespeares, den hervorragendsten Gestalten seiner Königsdramen nicht nur mit dem Herzen, sondern auch mit dem Verstande näherzukommen und nachzuweisen, daß sie den Kampf um die Kronen nicht leichtsinnig begannen.

Vielleicht ist es der sicherste Weg, um zu Shakespeares ethischen Anschauungen über den Krieg vorzudringen, wenn wir eine Sonderung der Beweggründe versuchen, aus welchen in seinen Dramen Feindseligkeiten entstehen; es wird sich zeigen, daß er mit seinen Ansichten über die Verwerflichkeit gewisser Waffengänge nicht zurückhält.

Vor allem hat des Dichters natürliche Sittlichkeit wohl aus eigenem den Grundsatz herausgefunden, der in der neueren Ethik zu oberst steht: der Krieg darf niemals Selbstzweck sein. Einen Kampf um des Kampfes willen unternimmt der junge, ehrgeizige Fortinbras; ihm gilt es gleich, ob er seine Söldner gegen Dänemark oder Polen führen darf und seine ungezügelte Kampflust mißbilligt Shakespeare durch den Mund Hamlets, so sehr auch der Dänenprinz dem Norweger seine Tatkraft neidet:

«Wahrhaft groß sein, heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel.»

Der winzige Umfang des umstrittenen Landstreifens schützt den Fortinbras gegen den Vorwurf der Ländergier, welche dem Dichter als Ursache eines Krieges nicht minder verdammenswert erscheint. Das entnehmen wir aus den bitteren Worten des Cymbeline über den Eroberungszug Cäsars und über den vom unersättlichen Rom den Briten auferlegten Tribut. Die Helden aber, an welche Shakespeare den strengsten Maßstab legt, etwa ein Coriolan, zeigen durch ihren Verzicht auf alle Vorteile, daß nicht Habsucht sie in den Krieg getrieben:

«Die Beute stieß er weg.
Kostbare Dinge sah er an, als wär's
Gemeiner Staub und Kehricht.»

An solche Kostbarkeiten der Erde knüpft Timon seinen schrecklichsten Fluch: das Gold soll immer wieder die Menschen in verderbliche Streitigkeiten verwickeln, bis sie sich gegenseitig vernichten und nur Tiere noch auf der Welt hausen!

Derselbe Timon aber, der den Alkibiades zum Vernichtungskrieg gegen Athen schürt, derselbe wilde Menschenhasser fordert die Götter in einem Atem auf, den Feldherrn nach der grausen Tat zu zerschmettern, wenn er gegen seine Vaterstadt die Hand zu erheben wagt. Deutlicher konnte Shakespeare seinen Abscheu vor einem unnatürlichen Kriege gegen das Vaterland nicht kundtun, und als er die Tragödie des großen Römers schrieb, der gleichfalls die Eingeweide seines undankbaren Landes zerfleischen will, läßt er ihn an dem Widerstreit der Gefühle zugrundegehen.

Mit nicht minderer Schärfe als über das Beginnen eines Coriolan urteilt der Meister über die Erreger «des inneren Sturms und wilden Drangs der Bürgermetzelei» und kann sich an der Ausmalung der Verwüstungen und Gräuel innerer Kriege gar nicht genugtun. Was dem Dichter vor allem ungeheuerlich und unmenschlich erscheint «im armen Reiche krank von Bürgerkriegen», ist die Trennung der geheiligten Familienbande, und die grausig-quälende Vorstellung, daß wohl mehr als einmal im Verlaufe der Rosenkriege «der Vater den eigenen Sohn würgte, der Sohn des Vaters Schlächter wurde», läßt den Dichter-Chronisten gar nicht aus ihrem Bann. In zwei auf starke Theaterwirkung hinarbeitenden Auftritten des Jugenddramas «Heinrich VI.» werden diese Gräuel in Form von Totenklagen auf die Bühne gebracht und «Richard III.» klingt in die hoffnungsfreudigen Worte des Richmond aus, daß nun die Zeit solcher unnatürlicher Bluttaten vorüber sei.

Was dem Auge der Geschichtsbetrachtung als Bürgerkrieg erschien, empfing von den zeitgenössischen Machthabern natürlich einen anderen Namen, galt ihnen als Aufruhr und dieses Wort hat, wie selbst der Empörer Morton zugibt, einen so bösen Klang, daß früher oder später «die Gemüter seiner Anhänger einfrieren wie Fische in einem Teiche». Shakespeare steht als königstreuer Engländer mit seinem Herzen stets auf der Seite des bedrohten Thrones und seines rechtmäßigen Inhabers, sonst wäre ihm niemals die rührend-majestätische Gestalt des abgesetzten Richard so wundervoll gelungen, sonst hätte er nicht bei dem Worte Empörung zunächst an die Zusammenrottungen und Gräueltaten des entfesselten Pöbels unter halbverrückten Führern vom Schlage eines Jack Cade gedacht. Nach seiner Auffassung zeigt Meuterei ihre wahre Gestalt nur, wenn sie naht,

«Sich selber gleich, in niedern, schnöden Haufen,
Mit Wut verbrämt, geführt von blut'ger Jugend,
Von Bettelvolk und Buben unterstützt.»

Die Teilnahme edler Menschen, etwa des frommen Richard Scroop, Erzbischofs von York, an einem Aufstand befremdet und veranlaßt ihn, den Beweggründen nachzuspüren.

Mit der Empörung eng verwandt und ebenso verwerflich dünkt dem Dichter auch die Waffenerhebung eines ehrgeizigen und herrschsüchtigen Mannes, der für sich und sein Geschlecht eine Krone erobern will. Einen solchen rein dynastischen Krieg führt König Johann und Shakespeares Abscheu vor dem an Prinz Artur begangenen Thronraub ist so übermächtig, daß der Dichter gegen seine Gewohnheit und zum Schaden einer feineren dramatischen Ausführung das verübte Unrecht gleich zu Beginn des Stückes durch die Mutter und Mitwisserin Johanns eingestehen läßt. Selbst der unentwegte Anhänger des verbrecherischen Königs, der Bastard Faulconbridge, gibt dem Zuschauer eine Hilfe zur richtigen ethischen Einschätzung der Sachlage an die Hand:

«Nun sträubet um den abgenagten Knochen
Der Majestät der Krieg den zorn'gen Kamm
Und fletscht dem Frieden in die milden Augen.»

Empörer, Thronräuber und Königsmörder in einer Person ist auch Heinrich Bolingbroke, wenn er gleich gegen Richard das Schwert nur halb aus der Scheide zieht. Seine nagenden Gewissensbisse hat Shakespeare mit erschütternder Gewalt vorgeführt; aus dem Frevel Heinrichs fällt ein Fluch auf das Haus Lancaster und entlädt sich über dem Haupte seines unglücklichen Enkels.

Die Frage, ob eine Frau es wert sei, daß um ihretwillen ein männermordender Krieg entbrenne, scheint Shakespeare hart zu verneinen. Cleopatra ist ihm schließlich doch nur eine große Männerverderberin und Dryden mußte ihren Charakter ganz anders wenden, ehe er es wagen durfte, seinem Drama den Untertitel «The World Well Lost» zu geben. Auch über seine Ansicht von dem Wert des Zankapfels zwischen Griechen und Trojanern läßt uns Shakespeare keineswegs im unklaren. Sein gepriesener Hektor sagt es rund heraus, daß Helena die zahllosen Menschenopfer des Krieges nicht aufwiegt und Troilus ist trotz einigen Widerspruches derselben Meinung:

«Narr'n beiderseits! Schön sein muß Helena,
Wenn ihr sie täglich schminkt mit eurem Blut.
Der Anlaß kann mich nicht zum Kampf begeistern,
Zu dürftig für mein Schwert ist dieser Preis!»

Wenn schließlich beide Brüder für die Fortsetzung des Kampfes sind, so hat sich die Begründung verschoben; nicht um Helena wollen sie fortan das Schwert ziehen, sondern weil es sich nun um den Ruhm Trojas und ihres königlichen Vaters handelt.

Wir sehen, vor Shakespeares hochentwickeltem Rechtsgefühl können viele der Anlässe zu Kriegen nicht bestehen, die in seinen Geschichtsbüchern ihm vor die Augen traten, mögen sie auch an hochberühmte Namen wie Coriolan, Caesar, Helena geknüpft sein. Was er für einen berechtigten Waffengang hält, sagt er mit bündigen Worten:

«Nun, was Gewissen gilt: — gut sind die Waffen,
Ist nur die Absicht, die sie führt, gerecht.»

Gerade im Munde des aufständischen Percy gewinnt diese Äußerung besondern Wert: der Dichter läßt ihn nicht in Beteuerungen der Billigkeit seiner Sache sich ergehen, sondern der Heißsporn sagt hier nur: «Wir führen in bester Absicht das Schwert, das genügt, um unser Gewissen zu beruhigen». Shakespeare gibt also (wie früher einmal sogar dem argen «Wetterhahn» Warwick) seinem Empörer Percy eine subjektive Sicherheit über die Berechtigung seiner kriegerischen Unternehmung mit in den Kampf und diese persönliche Überzeugung führt ihn nicht besser und nicht schlechter, flößt ihm ebensoviel Zuversicht ein wie das Bewußtsein unverrückbaren objektiven Rechtes der Cordelia:

«Nicht luft'ger Ehrgeiz treibt uns zum Gefecht,
Nur brünst'ge Lieb' und unsers Vaters Recht.»

Und beide müssen sie untergehen, der auf sein keineswegs unbestreitbares Recht pochende Mann und die Frau, welche alle göttlichen und menschlichen Satzungen auf ihrer Seite weiß.

Wenn aber Shakespeare einen Umschwung in der Gesinnung eines Machthabers, eine Abweichung von der ursprünglich eingeschlagenen Bahn des Rechtes vorzuführen hat, läßt er nicht ohne Absicht den Wankelmütigen zunächst den Mund über die anfängliche Billigkeit seines Vorgehens tüchtig vollnehmen und dann den Verrat an der guten Sache durch einen Mitspieler gebührend kennzeichnen. Wie oft versichern der König von Frankreich, der Dauphin und der Herzog von Österreich dem jungen Artur, daß sie für sein zertretenes Recht die Waffen erheben — und wie bald vertragen sie sich zum Befremden des klar und gesund denkenden Faulconbridge mit König Johann, wie bereitwillig stimmen sie der Rechtsbeugung zu! Die Überzeugung von der Gerechtigkeit seiner Handlungsweise muß eben im Herzen des Kriegers verankert sein: «Ich war noch niemals tapfer, wo ich nicht ehrlich konnte sein», klagt der edel veranlagte, aber schwache Herzog von Albanien, als er wider seine bessere Einsicht mit den entarteten Töchtern des Lear ins Feld zieht.

Bei einem aufrichtigen Patrioten, der unser Meister sicherlich war, erwarten wir unter den erlaubten Kriegen den Kampf für das Vaterland obenan mit Begeisterung gepriesen zu finden. Wie Shakespeare durch den Mund des alten Gaunt ein glühendes Loblied auf sein Land anstimmen läßt, hätte er wohl auch einen schwungvollen Hochgesang auf das herrlichste Ziel eines Waffenganges gesungen, wäre durch seine Stoffe ihm Gelegenheit geboten worden. Aber was er aus der englischen Geschichte behandelte, waren Eroberungskriege und innere Kämpfe; seine altrömischen Helden fechten entweder gegen das Vaterland wie Coriolan oder als Parteimänner gegen andere Römer, wenn auch in letzter Linie für den Begriff der altrömischen Freiheit wie Brutus. Im Troilus handelt es sich wohl um den Bestand von Ilion, aber in den vorgeführten Einzelkämpfen ist Ruhmbegierde die treibende Kraft. So hat Shakespeare wenig Anlaß, sich über die erhabenste Bestimmung des Krieges zu äußern: ein Unabhängigkeitskrieg wird als Nebenhandlung in Cymbeline geführt, wo die Briten ihre Heimat wacker schützen; halten wir dazu noch ein paar Worte des Gedenkens, welche Titus Andronicus seinen im Kampfe fürs Vaterland gefallenen Söhnen weiht, so haben wir schon die Behandlung dieses großen Gegenstandes bei unserem Dichter erschöpft.

Dagegen spricht Shakespeare mit auffallender Begeisterung

von den im Dienste der Religion unternommenen Kriegen, vor allem von den Kreuzzügen. Er erblickt einen Ruhmestitel englischer Könige in ihrem Anteil an diesen Unternehmungen, er läßt im König Johann von dem Grafen Salisbury die Anregung aussprechen, es möchten doch die Heere der Engländer und Franzosen sich gegen den gemeinsamen Glaubensfeind vereinigen. Heinrich IV. hegt den immer wiederkehrenden Wunsch, mit seinen Tapferen

«zu jagen jene Heiden
Im heil'gen Lande, über dessen Hufen
Die segensreichen Füße sind gewandert,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bitt're Kreuz.» —

Andere Kriege beurteilt Shakespeare nicht vom ethischen, sondern vom politischen Standpunkt und manche dieser Äußerungen darf nicht als seine Ansicht schlechthin, sondern nur im Hinblick auf den besonderen Fall gebucht werden. So die harten Worte, welche über die Aufstände der Irländer zur Zeit Richards II. und Heinrichs VI. fallen; sie sind ein Widerhall der gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in allen Kreisen Englands herrschenden Erbitterung über das entsetzliche Wüten der meuternden Iren gegen die englischen Ansiedler. Recht unfreundlich spricht sich der Dichter auch über Englands unverläßlichen Nachbar im Norden aus. Stets lauert das «Wiesel Schottland» auf Gelegenheit, in das unbewachte Nest des englischen Adlers einzufallen und ist doppelt gefährlich wegen seiner nahen Beziehungen zu Frankreich. An den alten Spruch:

«So du Frankreich willt gewinnen,
Mußt mit Schottland erst beginnen»

wird der spätere Sieger von Azincourt am Vorabende seines Aufbruchs erinnert.

Im Urteil über die kriegerische Tüchtigkeit seiner engeren Landsleute und über die militärische Lage Englands hat Shakespeare sich nicht immer den unbefangenen Blick bewahrt, sondern vielfach vaterländischen Gefühlen nachgegeben und seinen patriotisch erregten Zuschauern zu Gefallen geschrieben. Es mag noch hingehen, wenn er das Heer Englands mit Vorliebe von den Gegnern preisen läßt; wir können ihm auch noch folgen, wenn er die Unüberwindlichkeit Englands mit einer sehr bedeutsamen Einschränkung im dritten Teil von «Heinrich VI.» und ganz ähnlich, an seine Vorlage anknüpfend, im «König Johann» verkündigt:

«Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.»

Aber der immer wiederkehrende Hinweis auf die abgeschlossene und geschützte Lage Englands, auf

«Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,»

dieses Prahlen mit den natürlichen Schutzmitteln des Landes wendet sich denn doch zu sehr an den aus Beschränktheit entsprungenen Heimatsdünkel der «Gründlinge» im Londoner Theater. Der Meister selbst kannte die Geschichte seines Landes viel zu gut, um auch nur eine der zahlreichen Landungen feindlicher Mächte auf seiner Insel zu übersehen; hat er doch im «Hamlet» auf die «Narben wund und rot vom Dänenschwert» hingewiesen, den Erfolg Caesars in «Cymbeline» zwar verkleinert, aber doch gelten lassen und die französischen Landungen im «Lear», im «König Johann» ebensowenig verschweigen können wie den feindlichen Einfall Bolingbrokes und die Rückkehr der verbannten Königin Margaretha.

Die Siege Eduards III., Talbots, Heinrichs V. führt Shakespeare mit berechtigtem Stolz seinen Landsleuten vor. Frankreich gilt ihm als der natürliche Feind Englands; selbst Kinder wie der junge Eduard von York träumen schon von der Eroberung des schönsten Reiches unter der Sonne und wenn keine andere Ursache aufzutreiben, so mag der Krieg zwischen den beiden Völkern entbrennen, nur um den Inselbewohnern als Ablenkung drohender Bürgermetzelei zu dienen; in einen solchen Wunsch klingt der zweite Teil von «Heinrich IV.» aus! Und wollen Sie wissen, wie Shakespeare über den Plan eines Bündnisses mit den Franzmännern dachte? «'s ist besser Frankreich nutzen als vertraun!», darf Hastings, der verläßlichste Ratgeber Eduards IV., einwerfen.

Die alte Unaufrichtigkeit zwischen England und Frankreich, die Unmöglichkeit eines dauernden Freundschaftsbundes dieser Staaten betont der Dichter jedesmal, wenn er nach seinen Quellen einen Friedensschluß der beiden Mächte darzustellen hat. «Ein schnöder, schlechtgeschlossener, geschminkter Friede» kommt zwischen Johann von England und Philipp von Frankreich zustande. Als ein Vertrag Heinrich VI. und König Karl binden soll, denken die Ratgeber des Franzosen schon an den Bruch des Abkommens und die Edelleute Heinrichs VIII. spotten, daß der neugeschlossene Friede mit Frankreich nicht die Kosten der Verhandlungen wert sei.

Das ist nun freilich nicht jener echte, wohlgefestigte Friede, dessen Segnungen unser Meister unermüdlich preist, so sehr er auch die sittliche Berechtigung eines ehrlichen Waffenganges gelten läßt. Schier zärtliche Koseworte findet er zum Lobe «der sanften Augen des lachenden Friedens», der

«in der Wiege unsres Landes schlummernd,
Die Brust mit süßem Kindesodem schwellt.»

Und tiefen Mitleides voll läßt er durch den Herzog von Burgund die Frage erheben:

«Was für ein Anstoß oder Hindernis
Dem nackten, armen und zerstückten Frieden,
Dem Pfleger aller Künst' und Überflusses
Und freudiger Geburten nicht erlaubt,
In diesem schönsten Garten auf der Welt,
Dem fruchtbarn Frankreich, hold die Stirn zu heben?»

Doch der Lobredner des Friedens ist nicht blind gegen die Nachteile einer allzu langen Erschlaffung der kriegerischen Triebe im Menschen. Es will zwar nicht viel sagen, wenn ein Richard III. über die «schalmeienblasende, schwächliche Zeit der Waffenruhe» seufzt oder wenn Falstaff seine herabgekommenen Rekruten «das Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens» schimpft. Aber auch dem auserlesenen Geiste Hamlet sind ähnliche Gedanken nicht fremd und er weiß für den «Lumpenzwist» zwischen Norwegen und Polen keine andere Erklärung als

«Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür,
Das innen aufbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt.» —

Dem Gedanken eines ewigen Weltfriedens ist Shakespeare wohl nähergetreten; aber hat er ihn auch gelten lassen, hat er an seine Durchführbarkeit geglaubt? Schwerlich, denn im «Sturm» werden Gonzalos aus Montaigne geschöpfte Idealbilder von einem Staatswesen ohne Krieg durch die Gegenspieler des guten alten Herrn mit spöttischen Bemerkungen begleitet, sie fallen gänzlich ab, und die vom Weltfrieden schwärmenden Anhänger des Robert Browne sind in «Was ihr wollt» mit Verachtung genannt. Und es wäre zu verwundern, wenn der Dichter in diesem Punkte eine andere Meinung vertreten hätte, denn, um zum Ausgangspunkt unserer Darstellung zurückzukehren: die Bibel, sein ständiger Berater und Führer, kennt auch keinen dauernden Frieden der Menschen untereinander. Noch unter den Vorzeichen des nahen Weltendes erscheinen bei Matthäus

Kriege und Kriegsgerüchte, ja der Untergang alles Bestehenden vollzieht sich nach der Offenbarung Johannis in der Form eines letzten Kampfes.

Shakespeare hat den Weg über die Schlachtfelder in England, Frankreich, Italien, Ägypten und Thrazien als teilnehmender und nachdenklicher Beobachter zurückgelegt und ist, ein rechter Ritter vom Geiste, nicht ohne reiche Gedankenbeute heimgekehrt. An sich sind es keine neuen, verblüffenden Leitsätze, die er auf dem blutgetränkten Boden auflas, auch hat der Dichter weder die Bücher der Weltweisen noch die Werke der Staatslehrer durchstöbert, um nach Art unselbständiger Geister seinen Ausführungen blendende Lichter aufzusetzen. Was jedem tiefer dringenden Leser den Stamm und Kern der Meinungen Shakespeares über unseren wie über zahllose andere Gegenstände so wert macht, ist vielmehr der sittliche Ernst, die Eindringlichkeit und Allseitigkeit seiner Gedankenarbeit.

Des Meisters Landsleute von heute mögen sich mit den Grundsätzen ihres erhabensten Sittenlehrers abfinden wie sie wollen. Wir sind es zufrieden, noch immer zu Pflichtbegriffen uns zu bekennen, welche Shakespeare vor dreihundert Jahren in seinen Werken, in jenem Gesetzbuch freier und hochgemuter Menschlichkeit niederlegte. Wohl uns, daß in unseren Staatsmännern das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit dem Volke und der Verantwortung vor Gott noch so klar ist wie in der von Shakespeare durchleuchteten Seele Heinrichs V., daß ein jeder unserer Führer Hände und Herz zum Gott der Schlachten erheben und mit dem Sieger von Bosworth flehen darf:

«O Du, für dessen Feldherrn ich mich achte,
Sieh meine Scharen an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Daß sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme unsrer Widersacher!
Mach' uns zu Dienern Deiner Züchtigung,
Auf daß wir preisen Dich in Deinem Sieg.»

William Shakespeare.

Am Hof der Fürstin Spiel und Mummenschanz,
Geklirr der Degen, Flüstern, Schleppenrauschen,
Unbändig Lachen . . . atemloses Lauschen —
Darüber strahlend eines Namens Glanz:

Der deine, Shakespeare! — Eines Dichters Welt,
Vor freien Geistern wundersam erschlossen,
Schwebt wie ein Blütengarten, duftumflossen,
Als holder Traum der Nacht vom Sternenzelt.

Du gehst dahin. — Dein Name sinkt in Nacht! —
Von glaubensstarren Eifrern totgeschwiegen,
Soll unter Trümmern nun begraben liegen,
Was einst ein Riesengeist der Welt gebracht.

Dann aber steigt, ein leuchtend Meteor,
Nein — wie ein ewiger Stern im Reich der Geister —
Dein Ruhm empor, du . . . aller Meister Meister,
Neu grüßt die Menschheit den, den sie verlor.

Nun strahlt dein edler Name für und für,
Aus tiefer Nacht erweckt, in ewiger Schöne! . . .
Doch trugen nicht des eig'nen Landes Söhne
Hinweg den Stein von deines Grabes Tür:

Für deines Namens Ehre stritt das Land,
Das stets für Licht und Wahrheit kühn gerungen,
Wo einst der Königssohn den Wurm bezwungen,
Der Mönch den Hammer schwang mit starker Hand.

Germaniens besten Söhnen zugesellt,
Auf immerdar der Nachwelt unverloren,
Bist du zu eigen nun vor aller Welt
Dem Land, das dich zum zweiten Mal geboren! . . .

Balkankriegsschauplatz.

Paul Wolf, Weimar,
Gefreiter im 3. Landst.-Batl. XI, 32, II. Komp.

Prolog

zu einer Shakespeare-Aufführung im Herbste des Jahres 1914.

Gesprochen am Stadttheater in Leipzig und anderen Bühnen.

Olivias Narr tritt vor den Vorhang:

Herrschaften, ja, gewiß! ich seh so aus,
Als sei ich ganz ein Narr! Und hinterm Vorhang,
Wo meine Welt schon festlich aufgebaut ist,
Dort werde ich — ich kann es euch versprechen —
So recht von Herzensgrund und Leibeskräften
Ein Narr sein! Doch hier vorn! In diesen Zeiten!
Wie dürft ichs wagen! Hier bin ich von Grund auf
Aus Ernst gebacken wie ein Friedensbrot aus Mehl!

Mein Herr, der Dichter, der mich schuf und um mich
Die hier vom Laken noch verhüllte Welt
Und andre noch, unzählig viele, wunderbare,
Der einen ganzen Himmel voller Welten
Geschaffen hat, — Ihr wißt, so sehr ein Mensch
Ein Gott sein kann, war er ein Gott im Schaffen —
Nun, dieser Dichter hat es mich geheißen
So ernst zu stehn vor euch und euch zu sagen:
Ihr wäret ihm bisher die zweite Heimat
Gewesen, seine erste, angeborne: England!
Doch dieses England, wie es heute sei,
Sein Handeln und sein Fühlen, sei ihm so zuwider,
Ja, so verhaßt dem redlichen und reinen,
Dem Königsgeiste seines freien Wesens,
Daß er sich dort als heimatlos empfände!

Als solch ein stolz aus eigner Wahl Verbannter,
Als Flüchtling käm er heut in seine zweite Heimat,
Ins deutsche Land, das stets vor allen ihn geliebt,
Dem dankbar er vor allen andern sei,
Käm hin und spräche: Treues, tiefes, edles Land,
Was Du mir warst, das sei mir fürder zwiefach:
Des Shakespeare einzige und wahre Heimat,
Damit er nicht ohn Obdach, unverstanden,
Hinirren müsse durch die wüste Welt.

Weimar. Ernst Hardt.

Shakespeares dramatische Baukunst.

Von

O. Walzel.

W. Schlegel gelangt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zu keiner festen und eindeutigen Bestimmung der künstlerischen Form von Shakespeares Bühnendichtungen. Er versäumt natürlich nicht, die klassisch romantische Formel vom organischen Kunstwerk anzubringen und Shakespeares organische Form gegen mechanische Form auszuspielen. Organische Form ist ihm — so äußert er sich an dieser Stelle — nichts anderes als ein bedeutsames Äußeres, als die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt. Etwas minder vieldeutig klingt die Gegenüberstellung: antike Tragödie verhalte sich zum romantischen Drama, also auch zum Drama Shakespeares wie eine Skulptur zu einem Gemälde. Und diese Formel, die von Schlegel selbst geprägt und dem romantischen Formelschatz einverleibt worden war, erhält noch eine genauere Fassung, wenn er sie zur Rechtfertigung der Pläne von Shakespeares Stücken, mithin ihres Aufbaues nutzt. Nicht im logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen oder in einer einseitig trivial-sittlichen Nutzanwendung bewähre sich der Aufbau; und keineswegs sei, was sich auf solche Logik und Sittlichkeit nicht zurückführen lasse, überflüssig oder gar störende Zutat. Sondern weil das romantische Drama pittoresk sei, erfordere es reichere Umgebungen und «Kontraposte» für seine Hauptgruppen.

Viel Feines und Aufschlußreiches kündigt sich in dieser Wendung an. Aber da Schlegel selbst es versäumte, von Ankündigung zu Erfüllung weiterzuschreiten, so verhallte seine Ankündigung in einer Zeit, die minder auf feinfühlige Ergründung von Formfragen als auf Lösung praktischer Bühnenfragen ausging. Dramaturgen

wie Freytag und Bulthaupt empfanden nur den Gegensatz, der zwischen Shakespeares Form und den Ansprüchen unserer Bühne besteht, und versäumten deshalb, der Form Shakespeares ihre eigentliche Absicht abzufragen; ja sie verurteilten unbedenklich Shakespeares Form, soweit sie den Gebräuchen neuerer dramatischer Baukunst widersprach.

Nicht schlechtweg im Dienste unvoreingenommener geschichtlicher Würdigung muß gegen das Verfahren der praktischen Bühnenmenschen Einspruch erhoben werden. Bloße geschichtliche Würdigung könnte ja zu dem unerwünschten Ergebnis führen, daß Shakespeares dramatische Baukunst als etwas zwar geschichtlich Berechtigtes, aber auch geschichtlich Überholtes sich entpuppe. Vielmehr soll der Formwille Shakespeares um seiner selbst willen ergründet werden, im Bewußtsein, daß er vielleicht dem Formwillen der Gegenwart, ja wohl auch weiter Strecken dramatischer Entwicklung der Vergangenheit widerstrebe, aber doch starken und umfangreichen künstlerischen Strömungen entstamme, die einst bestanden und jederzeit wiederkehren können.

Dem Bühnenleiter entspricht es, Änderungen und Kürzungen vorzuschlagen oder vorzunehmen, wo er auf Formeigenheiten stößt, die unserem Gefühl widerstreben. Bulthaupt beobachtet an Shakespeares Dramen ein Fehlen des architektonischen Gleichgewichts und möchte dem Dichter durch Striche zu Hilfe kommen, die das Gleichgewicht fördern. Selbstverständlich spielt in diesem Zusammenhang die freie Bühneneinrichtung der Zeit Shakespeares eine bedeutende Rolle. Aber nicht die Möglichkeit raschen Szenenwechsels allein bedingt das, was von Bulthaupt als Mangel an architektonischem Gleichgewicht gefühlt wird. Ebenso weist es nur mittelbar auf die größere oder geringere Möglichkeit raschen Szenenwechsels, wenn Freytag gegen Shakespeare einwendet, daß ihm die Momente der sinkenden Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe nicht immer gelingen. Mit anderen Worten: auch Shakespeare scheitert nach Freytag zuweilen an der vielberufenen Klippe des vierten Aufzugs.

Freytag nennt als Belege: «König Lear», «Macbeth», «Hamlet» und «Antonius und Kleopatra». In «Julius Cäsar» bringe die absteigende Handlung immerhin noch die wirkungsvolle Streitszene zwischen Brutus und Cassius, ferner die Erscheinung von Cäsars Geist. Aber selbst in «Richard III.» entsprächen die großen Momente der sinkenden Handlung nicht der ungeheueren Macht der ersten Hälfte.

Freytag sucht nach einer Erklärung der befremdenden Tatsache. Shakespeare — so folgert er — übergibt seinen Helden die Führung der Handlung. Sobald ihr Wollen Tat geworden ist, wird das Zusammenspiel wichtiger als das Handeln des Helden. Darum stellen sich in der zweiten Hälfte die Wirkungen ein, die von außen auf den Helden ausgeübt werden. Naturgemäß steigere sich dadurch die äußere Handlung. Und Shakespeare gebe der Schaulust und der bequemen Szenenführung seiner Zeitgenossen an dieser Stelle mehr nach, als unsere Bühne erlaubt.

Ich gedenke nicht, mich mit dieser Erklärung zu begnügen. Allein ich stelle fest, daß Freytag, auf den die Neueren und nicht zuletzt die neueren Shakespeareforscher mißgünstig herabblicken, hier wenigstens einen Erklärungsversuch wagt und sich nicht darauf beschränkt, schlechtweg zu sagen, daß Shakespeare hinter den höheren Anforderungen unserer Zeit zurückbleibe. In diesen Dingen ist man heutzutage wirklich nicht viel weiter gekommen als Freytag. Daß er in wesentlichem recht hat, bezeugt W. Creizenach. Soviel ich sehe, bucht Creizenach vollständiger als andere die technischen Eigenheiten von Shakespeares Dramen, und zwar im Zusammenhang mit der dramatischen Technik von Shakespeares Zeitgenossen. Creizenach denkt überdies nicht daran, Shakespeare lediglich an der Technik der Gegenwart zu messen. Desto besser erkennt man bei ihm, um wieviel Shakespeare seine Zeitgenossen überholt.

Shakespeares Mitbewerber gehen nicht auf einen künstlerischen Organismus aus, sondern auf einzelne wirkungsvolle Situationen. Noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts verdenkt das Ausland den englischen Dichtern, daß sie die Einzelheiten des Dramas nicht zu einer Gesamtwirkung verbinden. Dieser Vorwurf trifft Shakespeare selbst nicht, höchstens das eine Stück «Maß für Maß». Die Kunst des «plotting», der Verknüpfung verschiedener Bestandteile, übt — nach Creizenach — Shakespeare meisterhaft. Doch im eigentlichen Sinn des Worts sei «König Lear» seine einzige polymythische Tragödie. In kürzeren Dramen, wie in «Macbeth», der mit seinen kaum zweitausend Versen etwa halb so lang ist wie «Hamlet» oder «Antonius und Kleopatra», lasse sich beobachten, daß die Handlung absichtlich gedehnt werde; Hekate und die Hexen, Malcolm und Macduff trügen dazu bei. Mit solchen Beobachtungen kommt Creizenach zunächst der Deutung Freytags zu Hilfe. Sie beweisen, daß die Lässigkeiten, die von Freytag gerügt werden, in der Zeit lagen. Sie bezeugen aber

auch, wie kraftvoll Shakespeare sie zu überwinden suchte. Mehr noch als bei Freytag fällt bei Creizenach die Schuld auf die Zeit. Und wo bei Freytag der Anschein erweckt wird, Shakespeare habe seinen Zeitgenossen zu sehr nachgegeben, da enthüllt er sich bei Creizenach als Überwinder seiner Zeitgenossen.

Gleichwohl könnte auch da noch die Ansicht bestehen bleiben, Shakespeare habe die letzten Eierschalen tragischer Kunst nicht abzustreifen verstanden. Künstlerische Unzulänglichkeiten werden an sich nicht besser, wenn sie sich als geschichtlich bedingt enthüllen. Es fragt sich, ob das Formgeheimnis, das in der befremdenden absteigenden Handlung bei Shakespeare enthalten ist, nicht noch mehr gelüftet werden kann. Oder soll man sich damit begnügen, daß ein dramatischer Genius von Shakespeares Größe an entscheidender Stelle mehrfach versagt?

Die Architektonik von Shakespeares Dramen zu ergründen, wird man sich besser nicht an die Forschungen und Beobachtungen halten, die jüngst von Carl Steinweg auf dem Gebiet des französischen und des deutschen klassischen Dramas erbracht wurden. Mehrfach nahm ich die Gelegenheit wahr, die Bedeutung anzuerkennen, die für vertieftes Verständnis der Formkunst tragischer Dichtung diese Arbeiten Steinwegs haben. Allein sie betrachten eine Kunst, die der Kunst Shakespeares von Grund aus gegensätzlich ist. Nicht nur mangelt Shakespeares Dramen die Neigung zu streng ebenmäßigem Bau, die von Steinweg bei Corneille und Racine, in Goethes «Iphigenie», ja noch bei R. Wagner aufgezeigt wird; sondern von vornherein sind die Formelemente, an denen die künstlerischen Absichten des klassischen Dramas sich nachweisen lassen, bei Shakespeare so durchaus anders gestaltet, daß mit Steinwegs Mitteln hier wenig anzufangen ist. Das Ebenmaß der «Iphigenie» läßt sich an den fünf Gestalten des Stückes nachweisen: Iphigenie in der Mitte, auf der einen Seite Orest, auf der anderen Thoas, und neben Orest sein Genosse Pylades, neben Thoas sein Gefolgsmann Arkas. Ohne Zweifel lassen sich auch die Menschen von Shakespeares «Richard III.» in gegensätzliche Gruppen ordnen, aber die schlichte Einfachheit und Übersichtlichkeit der «Iphigenie» wird keiner in der Anordnung der Gestalten eines Dramas von Shakespeare suchen. Ganz ebenso kennt Shakespeare das Ebenmaß nicht, mit dem sich um den mittleren, den dritten Aufzug die beiden ersten und die beiden letzten im klassischen Drama ordnen. Dürfte nicht vielmehr Shakespeare den einzelnen Aufzug, nach seiner Um-

rahmung und nach seiner Abgrenzung von den Nachbaraufzügen, ganz anders empfunden haben als Corneille oder Racine oder der klassische Goethe? Creizenach hält es für ausgeschlossen, daß die fünf Aufzüge eines Shakespearischen Stückes sich jedesmal aus der künstlerischen Gliederung organisch entwickelt hätten. Nur um Ruhepausen habe es sich gehandelt. Und wie unsicher und unzuverlässig ist die Einteilung in Aufzüge bei Shakespeare; sind doch in der Folio «Hamlet», «Romeo», «Antonius und Kleopatra», «Timon» und «Troilus» ohne solche Einteilung abgedruckt.

Noch anderes, was wie Fingerzeige von dem Erforscher der Architektonik Shakespeares angesehen werden könnte, versagt bei näherer Betrachtung den Dienst.

Der Wechsel von Vers und Prosa scheint für den Aufbau des Stückes nichts zu bedeuten. Abzusehen ist natürlich von den Briefen und Aktenstücken, die in ungebundener Rede gehalten sind, und von den geschäftsmäßigen Verhandlungen, an die gleichfalls der Vers nicht gewendet wird. Aber auch sonst erscheint Prosa ebenso in komischen wie in ernsten, getragenen und pathetischen Auftritten. Eine wohlberechnete Formwirkung ergibt sich, wenn im dritten Aufzug des «Julius Cäsar» die Rede des Brutus in rhetorischer Prosa, die nachfolgende, weit wirkungsreichere, aber auch weit hinterlistigere Rede des Antonius hingegen in Versen gehalten wird. Aber diese Formwirkung hat keine architektonische Bedeutung; denn es zeigen sich keine Beziehungen zwischen ihr und dem ganzen Aufbau des Stückes. Genau so verhält sich Othellos Übergang von Vers zu Prosa in dem Augenblick, da er ohnmächtig zusammenzusinken beginnt.

Auch dem Wechsel von Komik und Tragik möchte Creizenach nicht zubilligen, daß er für die Gliederung der Gesamtarchitektur etwas Entscheidendes bedeute. Mindestens sei die Frage nach dieser Bedeutung nur von Fall zu Fall beantwortbar. Das Komische erscheint ebenso als Echo des Ernsten, wie — etwa aus Falstaffs Mund — als Vorwegnahme des Ernsten. Zuweilen ist es nur in geringem Umfang, in «Richard II.» gar nicht zugelassen.

Nur am Ende der Tragödien Shakespeares sind fühlbare und fast immer wiederkehrende Formwirkungen zu beobachten. Creizenach möchte in dem Brauche, alles zu allgemeiner Zufriedenheit ausklingen zu lassen, eine gewollte Formwirkung feststellen, die ebenso dem Stil der spanischen Comedia eigen ist. Versöhnende Schlußakkorde erklingen, die — wie Creizenach es ausdrückt —

im Sinn Goethes eine Katharsis der Bühnengestalten bedeuten. Das Ungeheuere, das sich abgespielt hat, erweckt zuletzt noch in den Siegern und Überwindern vorurteilslose und unparteiische Anerkennung der Menschen, die tragisch geendet haben. Sie huldigen der Majestät des Todes. Fortinbras vollends kann einen Panegyrikus auf Hamlet halten. Überall gipfelt der Aufbau in einem kräftig herausgearbeiteten Schlußornament. Nur «Othello» und der schlechtüberlieferte «Timon» entbehren solcher Schmuckstücke.

Unvereinbar erscheint also mit Shakespeares dramatischen Eigenheiten, was von Steinweg über die Tragödie der Richtung Corneilles und Racines vorgebracht wird. Und eine Wendung M. J. Wolffs gewinnt von dieser Seite aus neue Bestätigung. Wolff stellt Racine und Shakespeare einander gegenüber. Racine erfaßte den Stoff, entwarf den Plan und hatte dann nur noch einen sorgsam zusammengefügten Rahmen auszufüllen. Shakespeare hingegen teilte den Stoff nur in großen Zügen ein und ging dann sofort daran, ihn für die Bedürfnisse der Bühne zurechtzuschneiden. So meint es Wolff. Was er über Racine sagt, mag unanfechtbar sein; ob er von Shakespeare Richtiges erzählt, stehe dahin. Wir ahnen auch nicht von ferne, wie Shakespeare seine Stücke entworfen hat. An Racines Tragödien ist ebenso wie an den Stücken Corneilles oder an der «Iphigenie» ein beabsichtigtes Ebenmaß leicht zu erkennen. Aber es fragt sich, ob Shakespeare zu seiner ganz anderen Form nur durch übereiltes Ausgestalten gelangte. So scheint es ja nach Wolff zu sein. Je weiter Wolff seine Gedanken von der Entstehung eines Dramas Shakespeares entwickelt, desto deutlicher enthüllt sich, daß Wolff in Shakespeares Form das beklagenswerte Ergebnis einer ungenügend vorbereiteten Arbeit erkennt, also wohl mehr eine Unform, als eine Form. Shakespeare sei durch das Fehlen einer eingehenden Disposition gezwungen gewesen, sich möglichst eng an die Quellen zu halten, enger als mit der Gesamtwirkung verträglich war. Er hätte die endlosen unentschiedenen Gefechte der jugendlichen Königsdramen zusammenziehen müssen: so wird Shakespeare von Wolff belehrt. Selbst in dem reifen «Antonius und Kleopatra» habe er sich an die Ausarbeitung gemacht, ehe der Stoff von dem überflüssigen Ballast befreit war. Die Handlung zersplittere daher und zerfalle in kurze, fetzenhafte Szenen. Der gleiche Fehler finde sich bei Shakespeare häufig. Auf seiner dekorationslosen Bühne habe das weniger störend gewirkt als heute, aber auch dort die Sprunghaftigkeit kein stetiges Interesse zugelassen.

An anderer Stelle von Wolffs Buch wird «Antonius und Kleopatra» noch schärfer verurteilt. Enger als in «Julius Cäsar», wenn auch nicht so eng wie in «Coriolan», schließe sich Shakespeare an Plutarch an. Eine Überfülle von Ereignissen belaste deshalb das Drama. Über das zulässige Maß hinaus gehe die Breite, mit der die Streitigkeiten zwischen Lepidus und Cäsar, zwischen den Triumvirn und Sextus Pompejus, ja sogar ein Feldzug gegen die Parther behandelt werden. Das Werk zersplittere, ja das Notwendige komme nicht zu der gebührenden Geltung. Durch die Masse der Kämpfe entstehe ein zweckloses Hin und Her, dem planlosen Aufbau der Jugenddramen nicht unähnlich. Auch dieser Kritiker nimmt Shakespeares Baukunst lediglich vom Standpunkt neuerer Bühnengewohnheiten. Das Stück, sagt er, biete einem Bearbeiter eine dankbare Aufgabe. Freilich muß er zugestehen, es sei schwer, Shakespeares Mängel zu verbessern, auch wenn man sie noch so klar erkenne. Selbst wenn Shakespeare etwas Überflüssiges bringe, so wisse er es doch so innig mit dem Notwendigen zu verweben, daß eine Aussonderung ohne Schädigung des Ganzen kaum möglich sei.

Schon diese Beobachtung hätte einem Forscher, der nicht nur für den Spielleiter von heute zu sorgen hatte, vorsichtiger machen sollen. Ist es indes überhaupt möglich, die Formgeheimnisse eines Dichters zu erkunden, wenn von vornherein ein durchaus unvereinbarer Maßstab angelegt wird? Ich fürchte sehr, die Bearbeitung, die Wolff im Sinne hat, bekäme eine bedenkliche Ähnlichkeit mit den üblen Verballhornungen Shakespearischer Stücke, die für wandernde Sterne der Schauspielkunst schlecht und recht besorgt werden, um ihnen volle Möglichkeit zur Betätigung ihrer Kunst, ihren minderwertigen Mitspielern indes möglichst wenig Gelegenheit zur Beeinträchtigung dieser Kunst zu gewähren. Auch eine solche Bearbeitung streicht, was nach Wolff gestrichen werden muß. Und es bleiben im wesentlichen nur die Auftritte übrig, in denen Antonius oder Kleopatra auf der Bühne erscheint. Nur daß dann von vornherein der praktische Theaterstandpunkt es auf eine Glanzrolle Antonius oder auf eine Glanzrolle Kleopatra anlegt. Der Erforscher von Shakespeares Kunst sollte es füglich anders machen. Vor allem müßte er die Frage beantworten, ob das, was von Wolff als überflüssig und störend bezeichnet wird, wirklich überflüssig und störend ist.

Scheinbar gibt W. Schlegel den Einwänden Wolffs recht. Auch er beobachtet in «Antonius und Kleopatra» eine Fülle und Mannig-

faltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, die vielleicht zu groß war, um sie in einem einzigen dramatischen Gemälde zu klarer Überschauung zusammenzufassen. Sieht man indes genauer zu, so ergibt sich bald, daß Schlegel es ganz anders meint als Wolff. Während Wolff über ein Zuviel klagt, hat Schlegel von einem Zuwenig zu melden. Manches, was im Hintergrunde vorgehe, sei nur so angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt werde. Geschichtlich bedeutende Personen erschienen und verschwänden im Vorübergehen.

Ich stelle zunächst fest: Schlegel und Wolff erheben Einwände gegen «Antonius und Kleopatra», die unvereinbar sind. Ich will nicht behaupten, daß Schlegel durchaus recht habe. Es klingt sogar seltsam, wenn Schlegel von seinem Standpunkt aus Shakespeare belehrt: das Verständnis eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterricht unabhängig sein. Ist nicht auch da der wahre Gesichtspunkt verfehlt? Bringt Shakespeare die geschichtlichen Anspielungen des Stückes wirklich um ihrer selbst willen? Oder dienen sie ihm für seinen Hauptzweck, für die rechte Beleuchtung des Hauptvorgangs? Schlegels Äußerung über das Stück krankt überhaupt an Fehlgriffen. Wie philisterhaft redet er von den «buhlerischen Künsten» der Kleopatra! Und könnte ein platter Aufklärer etwas Hausbackeneres über «Antonius und Kleopatra» sagen: «Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen füreinander gelebt zu haben»?

Gebe ich das alles gern preis, so scheint Schlegel dennoch gegen Wolff recht zu behalten, wenn er von einschränkender Behandlung des Geschichtlichen berichtet. Wolff hätte aus einem Aufsatze Fritz Adlers, den er selbst anführt, ersehen können, daß Shakespeare durchaus nicht seine geschichtliche Quelle ausgeschrieben oder gar ihr den Bau des Stückes entnommen hat. Adler belegt, daß Shakespeare ausschließlich die äußeren Tatsachen seiner Quelle Plutarch dankt. Aus den zahlreichen Hinweisen auf Plutarch, die sich in den erklärenden Ausgaben finden, dürfe man nicht schließen, daß die Erzählung Plutarchs nur in dramatische Form umgegossen sei. Auch Sprache und szenische Darstellung seien weit unabhängiger, als es auf den ersten Blick scheine.

Ich möchte mich indes nicht begnügen, Adler gegen Wolff auszuspielen. Vielmehr versuche ich, was Adler leider unterlassen hat: ich prüfe den Bau und den Entwicklungsgang des ganzen Stückes, indem ich von der Frage ausgehe, wieweit die tragische

Liebe des Titelhelden und der Titelheldin im Ablauf des Stückes sich geltend macht, wieweit sie die Bühne beherrscht. Kleopatra verschwindet auf lange Zeit fast ganz von der Bühne. Das ist unleugbar. Im ersten Aufzug steht sie wohl im Vordergrund, die drei ersten Auftritte führen sie zusammen mit Antonius vor, der fünfte zeigt eine Kleopatra, die sich nach dem fernen Antonius sehnt. Nur der vierte versetzt nach Rom; noch ist Antonius nicht in Rom wiedererschienen.

Im zweiten Aufzug gehört von sieben Auftritten nur einer, der fünfte, Kleopatra an. Ein einziges Mal versinnlicht Shakespeare die Stimmungen, die sie, getrennt von Antonius, durchlebt. Gleiches wiederholt sich im dritten Aufzug in der dritten Szene. Und nur in der siebenten, vor der Schlacht von Aktium, treffen beide wieder auf der Bühne zusammen. Fortan verlieren wir Kleopatra nicht mehr aus dem Gesicht. Zwar erscheint sie im weiteren Verlauf des dritten Aufzuges nur in der elften und dreizehnten Szene. Aber die übrigen Auftritte sind fast durchaus sehr kurz, werden auch in manchen Ausgaben zum Teil zusammengezogen; der ganze dritte Aufzug hat dann nur elf Szenen, so daß innerhalb von fünf Auftritten der zweiten Akthälfte Antonius mit Kleopatra in drei Auftritten zusammen anzutreffen ist. Ähnlich verhält es sich im vierten Aufzug, der abermals bald in dreizehn, bald in fünfzehn Auftritte zerlegt wird. Viermal sind zunächst beide vereinigt (Auftr. 2, 4, 8, 12). Im dreizehnten gibt Kleopatra den Auftrag, ihrem Geliebten zu melden, daß sie sich erstochen habe; im vierzehnten veranlaßt die lügenhafte Meldung Antonius, Hand an sich zu legen. Im fünfzehnten wird er sterbend zu Kleopatra gebracht. Die beiden Auftritte des letzten Aufzuges werden durchaus von Kleopatra beherrscht; der erste ist ja nur Vorbereitung und Einleitung der Szene, in der sie tatsächlich Selbstmord begeht.

Verdrängen wirklich politische Erörterungen, die mit Kleopatra wenig oder nichts zu tun haben, sie im zweiten Aufzug und in der ersten Hälfte des dritten von der Bühne? Ich möchte die bequeme Ausflucht vermeiden, nicht Kleopatra sei die Heldin des Stückes, sondern Antonius; und da Antonius während des zweiten Aufzuges und während der ersten Hälfte des dritten fast dauernd vor uns steht, sei von einer zeitweiligen Ausschließung des Helden keine Rede. So wenig wie Romeo oder Julia ist Antonius oder Kleopatra an die erste Stelle zu versetzen. Das Liebespaar gehört zusammen. Da wie dort ist die Tragik einer übermächtigen Liebe

Gegenstand des Stückes, einer Liebe, die gleich mächtig im Manne wie im Weibe waltet.

Das lehrt schon der Einsatz; Fretyag würde das als den Stimmungsakkord fassen. Die ersten Worte des Stückes, gesprochen von Philo, deuten auf den Kern der Handlung:

> Nay, but this dotage of our general's
> O'erflows the measure . . .

Wenn unmittelbar darauf Antonius und Kleopatra erscheinen, nimmt Philos Urteil das vorweg, was sich alsbald vor unseren Augen abspielen soll:

> The triple pillar of the world transform'd
> Into a strumpet's fool . . .

Antonius und Kleopatra bewähren in ihren ersten Worten die unbegrenzte leidenschaftliche Verstrickung. Er ruft:

> Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
> Of the ranged empire fall! Here is my space.

Sie betritt in der zweiten Szene die Bühne mit der Frage: «*Saw you my lord?*» und gleich darauf im dritten Auftritt mit «*Where is he?*» Ganz ebenso drängt Goethe die leidenschaftlichste Frage zusammen in ein: «Wo ist sie?», wenn Faust, durch ein Wunder in Griechenland, aus seiner Betäubung erwacht und dem Einen Ausdruck verleiht, das ihn allein beherrscht: der Sehnsucht nach Helena.

Doch noch in der zweiten Szene führt die erschütternde Nachricht von Fulvias Tod in Antonius eine völlige Wandlung herbei. Er erkennt:

> I must from this enchanting queen break off:
> Ten thousand harms, more than the ills I know,
> My idleness doth hatch.

Damit ist der Gang der Handlung bis auf weiteres vorgezeichnet: Antonius flieht, er möchte in die Welt zurückkehren, die er um Kleopatras willen aufgegeben hatte.

Wir aber werden in diese Welt versetzt, ehe er sie wieder betritt. In der vierten Szene, der einzigen des ersten Aufzugs, die nicht in Ägypten spielt, berichtet Cäsar von den Gerüchten, die von dort kommen, und rühmt im Gegensatz zu Antonius' Niedergang dessen einstige Größe. Lepidus urteilt: »*'Tis pity of him*». Doch sofort im zweiten Aufzug bewährt es sich, welche Macht noch ein gesunkener Antonius besitzt. In der ersten Szene erfährt Sextus Pompejus,

daß Antonius nach Rom aufgebrochen sei; Pompejus ruft betroffen: «*I could have given less matter a better ear*». Ausgesprochen und unausgesprochen wiederholen sich alsbald ähnliche Zeugnisse für die Bedeutung des Antonius. Sie sind von entscheidender Wichtigkeit für den Bühnenvorgang. Shakespeare verließ sich nicht auf die Geschichtskenntnis seiner Zuhörer, wie er denn sicherlich weit weniger auf solche Kenntnis rechnete, als W. Schlegel ihm zumutet. Ihm war es darum zu tun, in dem Menschen, den die zermürbende Leidenschaft der Liebe zu Kleopatra dem Untergang zutreibt, etwas Großes und Wertvolles aufzuzeigen. Wie schwer solche Absicht auf der Bühne durchzuführen ist, wissen alle, die jemals die Frage erwogen, warum im Drama der Gegenwart — bei Ibsen, bei Hauptmann und bei ihren Genossen — der Mann, der für sich hohe Ansprüche erhebt, fast immer als unberechtigter Schwächling erscheint. Heldentum der Tat mag ja noch leichter auf der Bühne fühlbar zu machen sein als Heldentum des gedanklichen Schaffens. Einem Antonius stehen da geringere Hemmnisse im Wege als einem Johannes Vockerat. Aber träte nicht selbst Jarl Skules Größe besser heraus, wenn Ibsen ihm mit den Mitteln zuhilfe gekommen wäre, die Shakespeare hier und im folgenden für Antonius bereitstellt?

Pompejus ist über die unwillkommene Nachricht so betroffen, weil er überzeugt gewesen war, Antonius sei von Kleopatra nicht zu lösen. Und wie in Pompejus' Reden die Ägypterin unvergessen bleibt, so muß um ihretwillen in der nächsten Szene Antonius Vorwürfe Cäsars hören. Er weicht ihnen aus, indem er, ganz ebenso rasch, wie er sich von Kleopatra getrennt hat, um Oktavias Hand bittet. Die Triumvirn sind versöhnt; jetzt darf in den Gesprächen ihrer Anhänger das Wunderland Ägypten seinen Zauber entfalten, jetzt darf, wer dort mit Antonius geweilt hat, den Römern die Märchenwelt des Ostens enthüllen, jetzt darf Enobarbus das farbenreiche Bild von Kleopatras und Antonius' erster Begegnung ausmalen. In ihrem berückenden Reiz steht die ferne Königin vor dem inneren Auge aller.

Der angeschlagene Ton klingt weiter in der dritten Szene. Zu Beginn des Auftritts nennt Antonius die Schwester Cäsars «*my Octavia*» und «*dear lady*»; und gleich darauf bekennt er: «*I' the east my pleasure lies*». Mühelos fügt sich in solcher Stimmung die fünfte Szene an, die nicht nur von Kleopatras Zauber spricht, sondern die Verlassene selber erscheinen läßt. Die sechste führt in der Unterredung der Triumvirn mit Pompejus das Motiv von Antonius' Größe

und das Motiv seiner Liebe zu Kleopatra weiter. Es ist, als sei für Pompejus nur Antonius wichtig, Anspielungen auf Ägypten fehlen nicht; und nach der Unterredung der Großen prophezeit Enobarbus scharfsichtig: «*He will to his Egyptian dish again: then shall the sighs of Octavia blow the fire up in Cæsar*». Im Schlußauftritt des zweiten Aufzugs ist beim Bankett auf Pompejus' Galeere abermals Ägypten mit seinen Wundern Hauptgegenstand des Gesprächs. Tannhäuser hat sich ja scheinbar aus dem Venusberg gerettet, aber man wird nicht müde ihn zu fragen, wie es dort aussieht; und ein bißchen Neid versteckt sich hinter der Neugierde.

Der dritte Aufzug setzt mit einer Szene ein, die für ganz überflüssig gilt. Sie spielt in Syrien; Ventidius hat die Parther besiegt und erzählt von seinen Leistungen. Auch F. Adler meint, sie sei nur gerechtfertigt durch die primitiven Bühneneinrichtungen der Zeit Shakespeares. Mehrfache Hinweise auf den Partherkrieg bei früheren Gelegenheiten hätten eine Erwähnung der Kämpfe nötig gemacht. Und Shakespeare wollte den Hergang nicht durch einen Boten berichten lassen.

Wolff tadelt, daß der Partherkrieg überhaupt von Shakespeare berührt wird. Hätte Adler recht, dann wäre gegen Wolffs Tadel nichts einzuwenden. Ich aber halte das volle Gegenteil von Adlers Ansicht für richtig. Der Partherkrieg wird früher aus dem gleichen Grunde erwähnt, um dessentwillen Shakespeare die Ventidiusszene einfügt. Wieder gilt es, des Antonius Größe fühlbar zu machen. Nicht die Sache — der Partherkrieg — an sich ist für den Zusammenhang wichtig, sondern nur die Form, in der seiner sonst und ganz besonders hier gedacht wird. Und abermals setzte Shakespeare bei seinen Zuhörern keine gelehrte Kenntnis der Parther voraus. Vielmehr sollte aus guten Gründen einer zu Antonius' Ruhm berichten können:

> I'll humbly signify what in his name,
> That magical word of war, we have effected.

Im zweiten Auftritt nimmt Agrippa höfisch übertreibend diesen Ton auf. Enobarbus' Wort über Cäsar: «*he 's the Jupiter of men*» wird von Agrippa beantwortet: «*What's Antony? The god of Jupiter*». So spricht ein Anhänger Cäsars, unmittelbar ehe Oktavia sich von ihrem Bruder verabschiedet. Die Höhe des freundschaftlichen Verständnisses der beiden Triumvirn ist erreicht. «*Most noble Antony*», «*my noble brother*»: so redet Cäsar jetzt, da er

segnend die süße Schwester mit dem neugewonnenen Freunde ziehen läßt. Das Blatt wendet sich sofort. In der vierten Szene hält Oktavia sich schon für berufen, zwischen bei en zu vermitteln, die abermals sich entzweit haben. In der sechsten erscheint sie bei ihrem Bruder, um ihre Aufgabe zu lösen; sie erfährt durch Cäsar, daß Antonius wieder zu Kleopatra zurückgekehrt ist. Die fortschreitende Handlung ist an einer entscheidenden Stelle angelangt. Abgeschlossen ist, was sich seit Antonius' Abgang von Ägypten vollzogen hat. In der siebenten Szene stehen endlich wieder Antonius und Kleopatra vereint auf den Brettern.

Rasche Entschlüsse faßt Antonius, wie wir gesehen haben, zweimal auf der Bühne, im ersten und im zweiten Aufzug. Den raschen Entschluß, Oktavia aufzugeben und zu Kleopatra zurückzukehren, erfahren wir nur aus dem Munde Cäsars. Der wichtigste Wendepunkt des äußeren Vorgangs ist also hinter die Bühne verlegt. Als vollendete Tatsache wird er mitgeteilt. Deutlicher konnte Shakespeare nicht sagen, daß er, diesen Augenblick zu vergegenwärtigen, nicht für seine Aufgabe hielt. Um so fühlbarer wird das Jähe des Entschlusses. Und dieser Entschluß ist so jäh, weil er der geschwächten Willenskraft eines Mannes entstammt, den die Leidenschaft rettungslos umspinnt. Immer stärker macht sich das im weiteren Ablauf des Stückes bemerkbar. Das ist, was Shakespeare sich hier zum Ziel setzte.

Mit Absicht enthält Shakespeare diesen Auftritt uns vor. Aber wiederum mit Absicht versetzt er zwischen die beiden Auftritte, in denen Oktavia mit Antonius vereint ist, zwischen den zweiten und den vierten, eine Szene Kleopatras. Sie läßt sich berichten von Oktavias äußerer Erscheinung. Und triumphierend ruft sie: «*he cannot like her long*». Kleopatra weiß zu gut, daß nur sie selbst des Antonius Sinne beherrscht. Wie sie auf die Sinne wirkt, wie ganz anders als Oktavia, das kann der Zuschauer mit eigenen Augen sehen. Denn unmittelbar vorher und unmittelbar nachher erblickt er Oktavia auf der Bühne. Eine wohlberechnete Kontrastwirkung, aber noch mehr! Besser als Antonius es tun könnte, der kein Grübler, sondern ein lebhaft bewegter Tatmensch ist, verkündet diese Kontrastwirkung die Gründe seines Abfalls von Oktavia.

Ich glaube zur Genüge dargetan zu haben, daß Kleopatra auch auf der langen Strecke, die zwischen dem Schluß des ersten Aufzugs und der siebenten Szene des dritten liegt, genugsam das Feld beherrscht, und zwar nicht nur in den Auftritten, in denen sie persönlich

erscheint. Auch da, wo scheinbar die politischen Händel im Vordergrund stehen, verlieren wir die Hauptsache nicht aus den Augen, die tragische Liebe des Antonius zu Kleopatra. Sehr richtig sagt H. E. Fansler von Antonius: »*In truth, he always is in Cleopatra's presence whether spatially near her or not.*«

Er erscheint auch im Rest des dritten Aufzugs und im vierten nicht immer in ihrer Gesellschaft. Und doch dreht sich ihm alles nur um sie. Hatte er bisher vergeblich versucht sie zu fliehen, waren die Hemmnisse, die von außen sich gegen seine Leidenschaft auftürmten, zu schwach, ihn von ihr zu trennen, so erweisen sich fortan die Gegensätze, die sich zwischen ihm und Kleopatra auftun, als zu schwach, um seine Liebe zu vernichten. Sie ist Ursache der Niederlage von Aktium. Scarus flucht ihr: «*Yon ribaudred nag of Egypt, — whom leprosy o'ertake*»; aber er muß zugleich erzählen, daß Antonius der Fliehenden nachgeflohen sei «*like a doting mallard*». In der dreizehnten Szene des dritten Aufzugs schleudert Antonius ihr die herbsten Vorwürfe ins Gesicht, in der zwölften des vierten Aufzugs ruft er empört: «*This foul Egyptian hath betrayed me*», und doch ist er bereit, auf die falsche Nachricht von ihrem Selbstmord hin ihr nachzusterben.

Doch auch Kleopatra ist unlösbar an ihn gefesselt, weit mehr als sie selbst ahnt. Hatte Antonius im ersten Teil des Stückes die Fesseln zu brechen gesucht, so spielt sie jetzt mit dem Gedanken, ihnen zu entschlüpfen. Das setzt schon in der zwölften Szene des dritten Aufzuges ein. Cäsar legt Thyreus nah: «*From Antony win Cleopatra*». Im nächsten Auftritt ist Thyreus nicht ohne Erfolg bestrebt, dem Wunsche Cäsars nachzukommen. Der Gedanke, daß Kleopatra ihn an Cäsar verraten wolle, verläßt fortan Antonius nicht mehr. Sein Wutausbruch in der zwölften Szene des vierten Aufzugs wurzelt noch in dieser Befürchtung. Um Antonius wiederzugewinnen, läßt Kleopatra in der nächsten Szene zu, daß ihm fälschlich ihr Selbstmord angesagt werde. Der Erfolg ist sein Selbstmord; und sie stirbt ihm nach. Das hängt durchaus auf das festeste zusammen. Da gibt es so gut wie keine ausscheidbaren Zwischenglieder und keine entbehrlichen Auftritte. Die Schlachtszenen sind so kurz gehalten, sind ihrerseits so eng verwebt mit dem Hauptvorgang, daß keineswegs mit Wolff und anderen von unnötiger Belastung durch unverarbeiteten geschichtlichen Stoff die Rede sein kann. Vielleicht wären die Auftritte 5, 6 und 9 des vierten Aufzugs noch entbehrlich; sie führen Abfall und Ende des Enobarbus vor.

Aber vor allem dienen auch sie dazu, die Seelengröße und Seelengüte des Antonius zu bewähren, und zwar an einer Stelle, an der das wilde Gebaren des sinkenden Helden solche Größe leicht vergessen lassen könnte. Dann aber tut Shakespeare hier, was er auch sonst gern tut; noch soll unten von dieser Lieblingsgebärde die Rede sein: er nimmt den Ausgang Kleopatras vorweg in dem Schicksal eines minder bedeutsamen Menschen. Enobarbus und Kleopatra sind aufs engste mit Antonius verknüpft, beide schwanken in ihrer Treue und beide sterben um seinetwillen. In dem Tode beider offenbart sich der hohe Wert von Antonius' Persönlichkeit.

Der Aufbau des ganzen Stückes ruht auf fester innerer Verkettung. Er weist dem überschauenden Auge aber auch eine notwendige Gliederung. Mit dem Liebeswahnsinn des Paares setzt das ein. Antonius ahnt die Tragik seiner Leidenschaft; er will sich von Kleopatra losreißen. Aber die Leidenschaft überdauert ebenso die Gegenmittel, die von Antonius mit Hilfe Cäsars und Oktavias aufgeboten werden, wie die Gegensätze, die sich zwischen Antonius und Kleopatra nach seiner Rückkehr auftun. Dieser Ablauf gliedert sich in einen Eingang und einen Ausgang, die beide das Motiv der tragischen Liebe in vollen Tönen erklingen lassen, und in zwei Zwischenteile, in denen die tragische Leidenschaft sich einmal nach außen und einmal nach innen gegen alle Hemmnisse durchsetzt.

Eine Äußerung Otto Ludwigs, die auf den ersten Blick nur wenig zu fördern scheint, gewinnt angesichts dieses Ergebnisses an Berechtigung, ja an Verdeutlichung. Sie möchte die allgemeine Form der Shakespearischen Komposition bestimmen; sie bedient sich zu diesem Zwecke eines Vergleichs aus der Welt der Musik. Ludwig entdeckt in den meisten Tragödien Shakespeares eine Sonatenform; in der Mitte ist das Thema, die Charakteridee des Helden, mit dem Gegenthema, dem andern Faktor des tragischen Widerspruchs, in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung gebracht; in sogenannten Gängen leben sich die Motive des Themas harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an und gegeneinander aus, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, und zwar bei Tragödien in der parallelen Molltonart. Wendet man die Formel auf «Antonius und Kleopatra» an, so wäre das Thema die leidenschaftliche Verstrickung, das Gegenthema alles, was sich äußerlich und innerlich gegen diese Leidenschaft aufbäumt Die Molltonart, in der zuletzt das Thema wiederkehrt, ist am Ende

des Stückes deutlich zu spüren. Auch die weiteren Darlegungen Ludwigs treffen für unsre Tragödie zu. Im ersten Teil werden die Motive gegeben, im zweiten rücken sie auf Leben und Tod sich auf den Hals, d. h. sie gehen die sogenannte Verwicklung ein und machen die Spannung leidenschaftlich, als dritter Teil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive in der beruhigenden Gewißheit des Ausgangs, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Teils. Ludwig fügt noch eine dritte Umschreibung an. Im ersten Teil exponieren sich die Faktoren des Widerspruchs und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich und treffen zusammen und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über das im dritten die Stimmung der Erhebung feierlich ausklingt.

Ich möchte nicht länger bei der Nachprüfung von Ludwigs Formel verweilen, da sie nicht das letzte Wort darstellt, das ich hier über Shakespeares Architektonik vorzubringen habe. Der ganze Versuch Ludwigs ist mir wichtig, weil er, um die Form des Shakespearischen Dramas zu versinnlichen, musikalische Formgebung heranholt. Ludwig geht über W. Schlegel und dessen obenangeführtes Verfahren um einen starken Schritt hinaus. Schlegel meinte, den Gegensatz antiker und Shakespearischer Tragödienform fassen zu können durch die Gegenüberstellung von Skulptur und Gemälde. Ludwig muß, das Eigenwillige und Eigengesetzliche von Shakespeares Form zu deuten, zur Musik weitergehen.

Gewiß lag ihm, dem geschulten Musiker, der Vergleich weit näher als dem unmusikalischen älteren Schlegel. Allein es kündigt sich in Ludwigs Deutungsversuch doch auch vernehmlich an, daß Schlegels Gegenüberstellung nicht ausreicht, eine dramatische Technik zu erklären, die von Grund aus anders ist als die ebenmäßige Gliederung antiker Dramatik oder auch der Tragödie Corneilles und seiner Nachfolger. Undankbar indes wäre es gegen Schlegel, wenn ich nicht zugäbe, daß seine feine Bemerkung, das Pittoreske erfordere reichere Umgebungen und Kontraposte, sich durchaus an «Antonius und Kleopatra» als richtig und erklärend bewährt. Um dieser reicheren Umgebungen willen, wegen dieser Kontraposte wird Kleopatra lange Zeit von der Bühne verdrängt. Es fragt sich nur, ob ein für allemal jedes Gemälde — im Gegensatz zu einer Skulptur — reichere Umgebungen und Kontraposte auf Kosten der Hauptfiguren benötigt.

Denn das eine ist ja gewiß. Die sachliche Notwendigkeit der Teile von «Antonius und Kleopatra», die von Kleopatra wegzuführen scheinen, suchte ich nachzuweisen. Ich glaube auch dargetan zu haben, daß sie tatsächlich nicht von Kleopatra entfernen. Aber Shakespeare begnügt sich eben doch lange Zeit, uns zwar innerlich mit Kleopatra in Verbindung zu belassen, sie aber selbst unseren Sinnen zu entziehen. Das ist ja die Ursache der ebenmäßigen Wirkung, der architektonischen Ausgeglichenheit von Stücken der Richtung Corneilles, daß sie die entscheidenden Persönlichkeiten auf der Bühne immer an weithin sichtbarer Stelle zeigen. Man denke sich eine «Iphigenie» aus, in der die Titelheldin während eines ganzen Aufzugs fast durchaus von der Bühne verschwände!

Nur sei der grundsätzlich entgegengesetzte Brauch dem englischen Dichter nicht als schweres Vergehen gebucht! Er wagt etwas, was andere nicht wagen. Er hat Mittel zu Gebote, die das Wagnis rechtfertigen. Vielleicht hieße es zu weit gehen, wenn ich von bewußter Absicht Shakespeares redete. Aber daß solche Wagnisse seinem Formwillen entsprachen, dürfte sicher sein. Da kündigt sich seine eigenste Note an. Statt sie zu ergründen, statt sie zu würdigen, schilt man den Dichter, wenn er sein Eigentümlichstes bringt. Leider geschieht gleiches immer wieder. Wieviele Künstler lobt man um der Eigenheiten willen, die auch anderen zukommen, während man gerade die Züge ihrer Kunst verurteilt, die den eigentümlichsten Reiz ausmachen, in denen sich das künstlerische Wesen ihres Schöpfers am ungebrochensten ausspricht.

Asymmetrie, Verzicht also auf Ebenmaß in der Führung der Auftritte, die den Helden auf der Bühne erscheinen lassen: das kündigt sich bei Shakespeare in «Antonius und Kleopatra» an. Noch unzweideutiger ist gleiches an «König Lear» zu beobachten. Auch das wird dem Dichter längst wie ein Vergehen vorgehalten. In der Reihe der Stücke, deren absteigende Handlung verfehlt sei, begegnete uns bereits diese Tragödie.

Näher fühle ich mich schon den Kunstrichtern, die es nur als «Kühnheit» bezeichnen, daß Shakespeare einen Helden in den Mittelpunkt des Dramas stellt, der vom dritten Aufzug ab passiv und dessen Denkvermögen in der zweiten Hälfte des Dramas gebrochen ist.

Eiliger als bei «Antonius und Kleopatra» deute ich einen bekannteren Sachverhalt an. Lear ist mit der sechsten Szene des dritten Auftritts so gut wie erledigt. Nur noch im sechsten und sieben-

ten Auftritt des vierten Aufzugs und im letzten Auftritt des Stückes zeigt er sich wieder. Gesellt er sich bei seinem ersten Erscheinen im vierten Aufzug, «*every inch a king*», in letzter Verstärkung seines Wahns zu Gloster und Edgar, so zeigt sich an zweiter Stelle nur ein schlafender, von Cordelia betreuter Lear, der nach seinem Erwachen weiterzuträumen glaubt. Im fünften Aufzug wird zuerst ein ganz Gebrochener als Gefangener auf die Bühne geschleppt, dann bringt er Cordelias Leichnam, lodert noch einmal vulkanisch auf, schleudert noch einen seiner Flüche, freut sich kindlich, Cordelias Mörder getötet zu haben, und stirbt.

Dem steht in der ersten Hälfte des Stückes eine fast übergewaltige Instrumentierung des Learthemas — um mich an Ludwigs Ausdrücke anzulehnen — gegenüber. Auf die erste Szene des Stückes und Lears mit ihrer Schenkungsfreude, ihrer Empörung über Cordelia, mit der Verbannung Kents, mit der Verweigerung der Mitgift, mit dem Verzicht auf ein Wort des Segens für Cordelia und Frankreich, folgt ein unablässiger Aufstieg zu höchsten Ausbrüchen des Leids, die in der zweiten Szene des dritten Aufzugs gipfeln; in der vierten und sechsten erlahmt allmählich die Kraft des leidenschaftlich geäußerten Schmerzes, bis Lear zuletzt einschläft. Der unvergleichliche Aufstieg bis zu dem Ausbruch «*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow! . . .*» setzt in der vierten Szene des ersten Aufzugs ein, in dem Zwist mit dem Haushofmeister, steigert sich alsbald zu dem ersten und dann, nachdem Lear noch einmal zurückgekehrt ist, zu dem zweiten Fluch gegen Goneril, läßt in der fünften Szene Lear flehen: «*O, let me not be mad, not mad, sweet heaven!*»; in der vierten Szene des zweiten Aufzugs geht es empor durch die bitteren Enttäuschungen, die Lear an Regan erlebt, durch neue Flüche gegen Goneril zu Lears Flucht in die Heide und zu dem leitmotivartig wiederkehrenden «*O fool, I shall go mad!*» Auf der Höhe des Aufstiegs wird das zu dem Bekenntnis «*My wits begin to turn*», in der vierten Szene des dritten Aufzugs zu der Erkenntnis: «*O, that way madness lies*» und zu einem Durchbruch des Wahnsinns, den Lears Begleiter wahrnehmen, bis er endlich, in der sechsten, im Wahn über seine Töchter Gericht hält und Edgar von ihm zum Ratsherrn im Talar, der Narr zu Edgars Amtsgenossen in der Richterwürde, Kent zum Geschworenen erhoben wird.

Schon zwischen diese sieben Auftritte Lears sind Szenen eingeschoben, die im allgemeinen der zweiten Handlung des Stückes

zugezählt werden, der sogenannten Glosterhandlung. Oben gedachte ich der Annahme, daß «König Lear» ein «polymythisches» Stück sei. In diesem Sinn heißt es auch, nur in «König Lear» wende Shakespeare die Technik seiner Lustspiele auf Ernstes an und belaste eine Tragödie mit einer doppelten Handlung. Man pflegt dabei auf W. Schlegels feine Bemerkung hinzuweisen: nicht ein einmaliger gräßlicher Ausnahmefall werde von Shakespeare dargestellt, sondern ein ganzes Land und ein ganzes Geschlecht versinke in Entartung. Und dazu benötige Shakespeare die Glosterhandlung.

Sie setzt sogar vor der eigentlichen Learhandlung ein. Gloster und Edmund zeigen sich schon vor Lears erstem Auftreten. Und sofort in der zweiten Szene des ersten Aufzugs folgt auf die Verteilung des Reiches und die Enterbung Cordelias der erste Monolog Edmunds; ihm schließen sich Edmunds erste Schritte gegen Edgar an. Im ersten Auftritt des zweiten Aufzugs geht es fort zur Vertreibung Edgars; Edgar erscheint als erster in der Heide, die demnächst Lears Aufenthalt werden soll. Und wie durch Edgar hier in der dritten Szene des zweiten Aufzugs ein Teil der Learhandlung sich vorbereitet, so nimmt im zweiten und vierten Auftritt sein Vater unmittelbaren Anteil an dem Schicksal Lears, indem er das eine Mal Lears Sendling Kent zu schützen sucht gegen Cornwall und Regan, das andere Mal als Miterleber der Auseinandersetzung Lears, Regans und Gonerils zu Wort gelangt.

Enger noch verknüpft sich Lear- und Glosterhandlung im dritten Aufzug. In der Heide gesellt sich Edgar zu Lear. Aber auch Gloster erscheint im vierten und sechsten Auftritt, mitleidsvoll und bestrebt, den König zu retten, in Lears Nähe. Ferner wagt Shakespeare etwas, das ihm durch die Beweglichkeit seiner Bühne unschwer möglich war, heute allerdings auch auf einer technisch hochentwickelten Bühne nicht ohne Störung verläuft, mindestens den ganz ungebrochenen Eindruck nicht aufkommen läßt, der zu Shakespeares Zeit sich noch erzielen ließ. Zwischen die drei Heideszenen Lears (2, 4 und 6) stellt Shakespeare zwei Auftritte, die im Schloß spielen und die Edmund gehören. Im ersten ist Gloster, im zweiten ist Cornwall mit ihm auf der Bühne; im ersten beschließt Edmund seinen Vater zu verraten, um auf dessen Unkosten emporzusteigen, im zweiten führt er den Verrat aus. Da ergeben sich Kontrastwirkungen, ähnlich dem Eindruck, den das Auftreten Kleopatras zwischen zwei Oktaviaszenen wachruft. Auch diese dritte Szene des dritten Aufzugs von «Antonius und Kleopatra» war — ganz

wie die fünfte des zweiten — auf der Bühne Shakespeares leichter als auf unserer in den Ablauf der Auftritte einzufügen, die nicht in Ägypten spielen. Galt es indes dort, Kleopatra, die treibende Kraft der Tragik, einmal im Aufzug uns unmittelbar vor die Augen zu bringen, so ist im «Lear» das Ergebnis der eingeschobenen Edmundszenen wohl ebenso wichtig für den Gesamtvorgang, aber doch wesentlich anders in seiner Wirkung. Bis dahin hat Edmund nur Edgar zu verfolgen. Jetzt verknüpft sich äußerlich und innerlich Glosters Schicksal mehr und mehr mit dem Schicksal Lears; und auch Edgar wird zu einem wichtigen Glied der Leargruppe. So steigert sich Edmund immer mehr zu dem, was er im weiteren Verlauf der Tragödie wird: zu dem eigentlichen Gegenpol Lears. Noch in der siebenten Szene des dritten Aufzugs nehmen die Schwestern Goneril und Regan Rache an Gloster und stempeln ihn dadurch endgültig zum Leidensgenossen des Königs. Wenn der vierte Aufzug beginnt, stehen für den Zuschauer schon in deutlicher Sonderung auf der einen Seite Lear, Gloster, Edgar, auf der anderen Goneril, Regan und Edmund. Nun darf in der ersten Szene Edgar mit Gloster allein und ohne Lear auftreten; für unser Gefühl sind sie mit Lear untrennbar verbunden. Ebenso darf in der zweiten Szene mit dem Gespräch Gonerils und Edmunds der Liebeshandel Edmund-Goneril-Regan seinen Anfang nehmen, der alsbald den Fortgang des Stückes beherrscht, ohne daß wir in ihm etwas anderes sähen, als eine neue Betätigung der Gegenpartei Lears. Lear mag daneben immerhin von der Bühne verschwinden und während des ganzen Aufzugs lediglich nach Glosters Selbstmordversuch mit Gloster und Edgar zusammentreffen. Nur versinnlicht wird durch dieses Zusammentreffen Lears mit Gloster und Edgar, was wir längst fühlen: die enge Verknüpfung dieser Gruppe. Und aus dieser Gruppe erhebt sich als Anwalt einer Nemesis, die im Sinne Lears dessen undankbare Töchter ebenso trifft wie ihren Genossen Edmund, der Rächer und Bestrafer: Edgar.

Mit Willen begnügte ich mich hier nicht, einfach auf H. E. Fanslers feinsinnige Analyse des Aufbaues von «König Lear» zu verweisen. Sie widmet das neunte Kapitel ihrer gedankenreichen Doktordissertation «The Evolution of Technic in Elizabethan Tragedy» (Chicago und New York 1914) dieser Aufgabe. Wohl sucht auch sie die enge Verknüpfung der Lear- und Glosterhandlung darzutun. Aber ihre Methode ist grundverschieden von meinem Vorgehen. Sie verfeinert und vertieft Freytags Untersuchungsweise

dramatischer Technik; im Bewußtsein, über Freytag hinauszugehen, bleibt sie ihm doch — ein Ausnahmefall! — dankbar gesinnt. Ebenso wie Freytag spürt sie nach den inneren, seelischen und gedanklichen Verkettungen. Ich gehe einen Schritt weiter, mir ist die sinnliche Veranschaulichung vor allem wichtig. Gewiß ergeben sich trotz dieses Gegensatzes der Betrachtungsart vielfache Berührungen. Vor allem erhebe ich nicht die Behauptung, daß mein Vorgehen Untersuchungen von der Richtung H. E. Fanslers unnötig mache; es setzt sie vielmehr voraus und kann von ihnen nur gewinnen. Aber mir ist vor allem wichtig, wie innere Zusammenhänge zur äußeren Erscheinung gelangen, wie sich ein seelischer und gedanklicher Ablauf in bühnengemäße Bildfolgen umsetzt. Darum schied ich bei Gelegenheit von «Antonius und Kleopatra» zwischen den Erscheinungen, die nur vor unserem inneren, und denen, die auch vor unserem äußeren Auge sich darstellen. Und so muß es auch jetzt sein. Das Gefühl, daß alles auf Lear zielt, daß Lear im Hintergrunde der gesamten Ereignisse steht, wird von Shakespeare meines Erachtens tatsächlich erweckt. Lear selbst bleibt zwar in der zweiten Hälfte der Tragödie im Hintergrund, ganz so wie Kleopatra in der Mitte des Stückes. Da wie dort ist indes vorgesorgt, daß die beiden Gestalten unserem inneren Auge nicht entschwinden. Musiktechnisch mich auszudrücken: das Kleopatramotiv blitzt immer wieder, berückend und aufwühlend, in seiner verführerischen Zauberkraft auf; gelegentlich wird es von Kleopatra selbst vorgetragen, wird es von ihr hineingetragen in eine Welt, die ihr den Geliebten abspenstig machen, ihn von ihren Fesseln befreien möchte. In «König Lear» ist für Leitmotive gesorgt, die das eigentliche Learmotiv ersetzen können, für Parallelmotive.

H. E. Fansler geht auf den logischen Zusammenhang aus, ich suche zu ergründen, wieweit im Gefühl ein Zusammenhang sich herstellt, und zwar noch ehe an logische Nachprüfung herangegangen wird. Es ist nur selbstverständlich, daß im Miterleben eines dramatischen Kunstwerks die beiden Möglichkeiten, des Zusammenhangs sich bewußt zu werden, nicht säuberlich zu trennen sind. Sie werden nebeneinander bestehen oder auch miteinander wechseln. Bald offenbart sich eine logische Verknüpfung, bald eine rein gefühlsmäßige. Oder logische und gefühlsmäßige Verknüpfung stehen in einem einzelnen Falle einander so nah, sehen sich derart zum Verwechseln ähnlich, daß eine Scheidung kaum durchführbar erscheint. Allein der nachprüfende Forscher hat die Aufgabe, nach Kräften

die eine Möglichkeit des Miterlebens von der anderen zu trennen. Und zwar um so eifriger, als ja vielen vermöge ihres geschwächten künstlerischen Gefühls das Logische als entscheidend wichtig im Kunstwerk erscheint. Tatsächlich ist kein Kunstwerk völlig in Logisches aufzulösen. Für den Verstand bleiben immer Rätsel übrig. Ja das Kunstwerk entpuppte sich als völlig überflüssig, wenn es nur mit logischen Mitteln arbeitete. Das kann die Wissenschaft besser leisten. Ein Kunstwerk spricht seine eigene Sprache; soweit diese eigene Sprache auf das Gefühl wirkt, sagt sie etwas Besonderes, Eigentümliches, das mit anderen Mitteln nicht zu leisten wäre und das über die Möglichkeiten der logischen Auseinandersetzung hinausgeht. Solche Sprache der Kunst ist leichter und rascher dort zu verspüren, wo sie sich überhaupt nicht des Wortes bedient: in der Musik, in der bildenden Kunst. Das Wort, das Mittel logischer Erwägung, weckt unschwer den Eindruck, als wolle es auch in der Dichtung lediglich logischer Erwägung dienen. Daß hingegen die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst oder der Musik nicht unmittelbar und in erster Linie auf Logik ausgehen, begreift sich leichter. Ein bühnenmäßig vergegenwärtigtes Drama steht in der Mitte; es wirkt mannigfaltiger auf die Sinne als alle andere Art von Dichtung. Darum ist es besonders nötig, aber auch wesentlich leichter, Dramen auf ihre Gefühlswirkung hin zu prüfen und ihre künstlerische Gestaltung nicht bloß vom Standpunkt der Logik, sondern vom Standpunkt der Wirkungen zu betrachten, die durch Vermittlung der Sinne auf das Gefühl ausgeübt werden. Nicht im logischen Zusammenhang, wie er auch in einer wissenschaftlichen Darlegung zu finden ist, sondern in einem Nacheinander von Gefühlswirkungen, ganz wie in Musik und bildender Kunst, ist das Rätsel des dramatischen Kunstwerks enthalten.

Vorläufig mag es scheinen, als gäbe die Fachsprache der Musik das beste Mittel her, die eigentümliche Form Shakespearischer Komposition zu verdeutlichen. Otto Ludwig wäre dann dem rechten Beschwörungsmittel näher gekommen als W. Schlegel, der vom Gemälde sprach und es dem plastischen Kunstwerk entgegensetzte. Allein noch in ganz anderer Weise können die Nachbarkünste zur Ergründung von Shakespeares Kunst bemüht werden. Es war mir eine Offenbarung, als ich, mitten in den Untersuchungen, deren vorläufige Ergebnisse ich hier vorlege, die «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» aufschlug, die H. Wölfflin vor kurzem veröffentlichte.

Vielleicht vermutet mancher hinter der Überschrift von Wölfflins Buch noch eine weitergreifende und umfassendere Erörterung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. Für meine Zwecke indes kann nichts willkommener sein, als eine Untersuchung der Wandlung, die sich innerhalb der bildenden Kunst vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert, auf dem Wege von der Renaissance zum Barock vollzogen hat, eine Erörterung also der durchaus verschiedenen künstlerischen Grundbegriffe, die in der Renaissance und im Barock gelten.

Fünf Kategorien entwickelt zu diesem Zweck Wölfflin. Fünf gegensätzliche Begriffspaare reihen sich aneinander. Vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert vollzieht sich ein Übergang:

1. vom Linearen zum Malerischen: dort sind die Grenzen der Dinge betont, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte,
2. vom Flächenhaften zum Tiefenhaften,
3. von geschlossener zu offener Form; die Regel lockert sich, die tektonische Strenge wird entspannt,
4. vom Vielheitlichen zum Einheitlichen,
5. von absoluter zu relativer Klarheit des Gegenständlichen.

Durchaus nicht alle fünf Begriffspaare seien hier, auf den ersten Schlag, herangeholt zur Ergründung von Shakespeares Form. Nur das dritte verdeutliche, was ich oben über Shakespeares Technik in «Antonius und Kleopatra» sagte und über «König Lear».

Wölfflin scheidet geschlossene und offene Form, tektonische und atektonische. In der geschlossenen oder tektonischen Form des 16. Jahrhunderts spielen die Vertikale und die Horizontale eine herrschende Rolle. Eine mittlere Achse läßt sich erkennen oder mindestens volles Gleichgewicht in den Bildhälften. Das Bild wird der Form des Rahmens angepaßt, die gegebene Fläche wird ausgefüllt. Die Hauptrichtung des Barocks ist die Diagonale. Nicht ein Rahmen wird gefüllt, sondern wie ein zufälliger Ausschnitt soll das Bild wirken. Asymmetrie ist Grundsatz. Als schlagender Beleg erscheint eine Reliefkopie von Raffaels Disputa: ein Barockkünstler verschiebt den Mittelpunkt der strengsymmetrischen Vorlage und macht die eine Hälfte kürzer als die andere. Oder man denke an die peinlich gleichgerichteten Theaterdekorationen der Renaissance und an die weiten Fluchten, die sich nach dem rechten oder dem linken Hintergrund auftun in den Schöpfungen der Galli-Bibiena.

Auch die Beleuchtung wechselt. Im Renaissancebild sind die Helligkeiten gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt. Im Barock

liegt das Licht auf einer einzigen Seite. Wölfflin spricht von einem verschobenen Gleichgewichtssystem im Kolorit. Im ganzen hat Barock kein Interesse am Gebauten und in sich Geschlossenen. Das Bild hört auf Architektur zu sein. Den völlig gegenteiligen Formwillen der klassischen Renaissance bewährt etwa Lionardos Abendmahl, das nicht nur streng ebenmäßig mit stark betonter Mittelachse gegegliedert ist, sondern noch überdies die Mittelfigur, Christus, mit den symmetrischen Architekturformen des Hintergrundes in Einklang bringt.

Schon diese wenigen Feststellungen, die ich Wölfflins Abschnitt über geschlossenen und offenen Stil entnehme, könnten für meine Zwecke genügen. Ich füge noch zusammenfassende Wendungen Wölfflins an, die meinen Absichten entgegenkommen.

Tektonischer Stil ist Stil der gebundenen Ordnung und der klaren Gesetzmäßigkeit; atektonischer ist Stil der mehr oder weniger verhehlten Gesetzmäßigkeit und der entbundenen Ordnung. Dort Notwendigkeit der Führung, völlige Unverschiebbarkeit, hier Spiel mit dem Schein des Regellosen. Aber nur Spiel, nicht wirkliche Regellosigkeit. Denn — und das ist, was stärkste Beachtung verdient — im ästhetischen Sinn ist in aller Kunst die Form eine notwendige. Barock versteckt nur gern die Regel, löst die Rahmungen und Gliederungen, führt die Dissonanz ein und streift in der Dekoration an den Eindruck des Zufälligen.

Zum tektonischen Stil gehört alles, was im Sinn der Begrenzung und Sättigung wirkt. Atektonischer Stil öffnet die geschlossene Form, führt die gesättigte Proportion in eine weniger gesättigte über, ersetzt die fertige Gestalt durch die scheinbar unfertige, die begrenzte durch die unbegrenzte, bewirkt an Stelle des Eindrucks der Beruhigung den Eindruck der Spannung und Bewegung.

Der unvoreingenommene Betrachter entdeckt leicht in den Kennzeichen, die von Wölfflin dem offenen Stil des Barocks zugeschrieben werden, Eigenheiten von Shakespeares Form; dagegen fallen die Züge der geschlossenen Form zusammen mit den Merkmalen der streng architektonischen Dramatik Corneilles und seiner Nachfolger, ganz wie Steinweg diese Merkmale entwickelt hat. Hier Ebenmaß, dort Unebenmäßigkeit; hier eine mittlere Achse, die das Gleichgewicht zwischen den Teilen herzustellen ermöglicht, dort verschobenes Gleichgewicht. Hier sorgsam gleichmäßige Füllung des Rahmens, dort eine Füllung, die etwas Zufälliges zu haben scheint; hier gleichmäßige Verteilung des Lichts, dort das Licht auf einer Seite; im

ganzen hier der Eindruck des Gesetzmäßigen, der notwendigen Architektonik, des Begrenzten, Fertigen und Beruhigenden, dort des Entbundenen, des Regellosen, Unfertigen, Unbegrenzten, aber auch Bewegten und Spannenden.

Es könnte wie eine leere Phrase klingen, wenn ich sagen wollte, Shakespeare lege seine Tragödien in der Diagonale an, oder Lears Stellung in dem Stücke verhalte sich zu der Stellung klassischer Helden in klassischen Stücken wie Betonung der Diagonale zur Betonung des Vertikal-Horizontalen. Unleugbar aber besteht eine Ähnlichkeit der Technik zwischen Dramen von der Art des «König Lear» oder von «Antonius und Kleopatra» einerseits und Barockgemälden andererseits, die unbedenklich die Hauptgestalt auf die eine oder die andere Seite werfen, sie mindestens völlig vom Mittelpunkt wegschieben. Unter den vielen schlagenden Belegen, die von Wölfflin angeführt werden, nenne ich die Magdalena Guido Renis in der Kapitolinischen Galerie. Teilt man das Bild durch eine Diagonale, die von oben links nach unten rechts führt, so fällt fast die ganze Gestalt Magdalenas in die linke Bildhälfte. Solches wagt die klassische Renaissance nicht. Gleiches wagt Shakespeare mit Lear, ähnliches mit Kleopatra. Er bewährt sich da als urverwandt mit Rubens und Rembrandt.

Man denke nicht etwa, ich wolle Shakespeare durchaus für das Modewort Barock in Anspruch nehmen; denn ein Modewort ist es schon geworden. Mir liegt sogar unendlich wenig an dem Wort Barock. Immerhin läßt sich mit Hilfe dieses Wortes erkennen, daß Shakespeare in der dramatischen Dichtung genau die gleiche Wandlung bedeutet, die ungefähr gleichzeitig in der bildenden Kunst sich vollzieht. Aber solche geschichtliche Verknüpfung ist mir angesichts der Aufgabe, die ich hier zu lösen habe, nicht die Hauptsache. Um so bedeutsamer erscheint mir ein anderes: die Scheidung künstlerischer Formmöglichkeiten in zwei große Gruppen, die einander gegensätzlich gegenüberstehen, aber gleiches Recht auf Anerkennung ihrer innersten Absichten und ihrer Gestaltungsgewohnheiten haben: offener und geschlossener Stil, mit Wölfflin zu reden, streng architektonischer und gelöster, entbundener, atektonischer.

Da mir das Geschichtliche hier nicht im Vordergrund steht, verweile ich auch nicht bei der Frage, wann im Verlauf der bildenden Kunst und wann im Verlauf der Dichtung der tektonische oder der atektonische Stil herrscht. Corneille und seine

Nachfolger greifen nach Shakespeare zum Tektonischen zurück und führen es zum Sieg, zu einem Sieg, der bis heute nachwirkt. Denn gewiß stünde die Mehrzahl der dramatischen Techniker und der Shakespeareforscher den technischen Eigenheiten Shakespeares nicht so ablehnend gegenüber, wenn der tektonische Stil im Drama der neueren Zeit nicht die Übermacht hätte. Steinweg weist ihn nach beim klassischen Goethe; auch Schillers Meisterdramen gehören zum weitaus überwiegenden Teil hierher. Wagner wird von Steinweg den Nachfolgern Corneilles zugezählt. Aber auch Hebbel und sogar Ludwig stehen der gleichen Richtung weit näher, als es auf den ersten Blick zu sein scheint. Ganz besonders aber sind die beiden meisterhaften Bühnentechniker Lessing und Ibsen — ich meine den Ibsen der Gesellschaftsdramen — Tragiker im Sinn der Tektonik und nicht im Sinn von Shakespeares Form.

Ich möchte indes nicht alle, die sich ausdrücklich auf Shakespeare beriefen, zu Atektonikern von der Formgewalt Shakespeares erheben. Atektonische Form kann immer noch etwas viel Strengeres sein als die Form etwa von Tiecks «Genoveva».

Ich nenne das Legendendrama Tiecks, weil wir über die Formabsichten des Stückes besser unterrichtet sind als über die Ziele mancher anderen, sogenannten shakespearisierenden Stücke. Im «Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmackes» von 1800 entwickelte Tiecks Schwager A. F. Bernhardi, das Formprinzip des Stückes bis ins kleinste, mit der fast pedantisch genauen Technik der Stilanalyse, die diesem deutschen Grammatiker eigen war. Gewiß ließ er sich von Tiecks Andeutungen leiten. Das Zeugnis ist also von einiger Wichtigkeit. Bernhardi erhebt den Gegensatz zum Formgrundsatz der «Genoveva».

Aus der fast überlangen Reihe von Kontrasten, die von Bernhardi nachgewiesen werden, hebe ich nur einige heraus. Vorausgeschickt sei, daß er das ganze Stück in drei Abschnitte teilt: die Einleitung und Symphonie des Ganzen, das eigentliche Trauerspiel und der Schluß mit seinen beruhigenden Gefühlen.

Der erste Abschnitt steht im Gegensatz zum Ganzen des Stückes. Er führt Krieg vor und kontrastiert deshalb mit der Legendendichtung selbst. Innerhalb des ersten Teils stehen einander gegenüber: Christentum und Heidentum, jenes vertreten von Karl Martell und Genoveva, dieses von Abdorrhaman und Zulma; ferner auf einer Seite Leben, Gewühl und Taten des Krieges, auf der anderen elegischer Anfang und häusliche Szenen im Schloß; überhaupt Hoch-

romantisches, wie die Verkleidung Zulmas, und Häusliches; das unglückliche Schicksal Zulmas kündigt das Unglück Genovevas an. Endlich entsprechen einander das glückliche Ende des Kriegs und das Schicksal Genovevas; beide verherrlichen die christliche Religion.

Oder Bernhardi entwickelt die Gegensätze, die zwischen dem Charakter einerseits Golos und Genovevas, anderseits der Mithandelnden bestehen. Wendelin ist heilige Einfachheit und Einfalt, Wolf ist alte, etwas bornierte Rechtlichkeit, Gertrud ist gemeine Weiblichkeit, Bruno und Grimoald sind gemeine Menschen, der eine käuflich durch niederen Eigennutz, der andere aus Verstimmung dem Laster ergeben. Einen besonders merkwürdigen Gegensatz zu Genoveva bedeutet die Hexe Winfreda, ein Bild des Abweges durch die gleichen Kräfte, die, anders gewandt, den Menschen gottähnlich machen; gleiches bedeutet aber auch Wendelin, der den Haß und Abscheu des echten katholischen Christen verkörpert, damit in dieser christlichen Dichtung auch christliche Intoleranz Unterkommen finde.

Bernhardi hat auch von Gegensätzen der Situation zu berichten. Genoveva wird unter traurigsten Umständen Mutter; Else, die Bäuerin, die zusammen mit ihrem Heinrich das Glück und die Zufriedenheit einfachen Lebens im Gegensatz zu den Schicksalen der Hauptpersonen versinnlicht, wünscht sich vergeblich Kinder. Die eine Situation folgt unmittelbar auf die andere.

Das eigentliche Stück beginnt in der Kapelle, in der der Prolog und der Epilog gehalten wird, und schließt an gleicher Stelle. Zu Beginn ist dunkler, am Ende heller Morgen, so daß das ganze wie ein Morgentraum wirkt.

Unter den Kontrastwirkungen, die von Bernhardi angeführt werden, erscheint manches, was ähnlich bei Shakespeare vorkommt, ja was wir auf unserem Wege getroffen haben. Ich indes wäre bei Bernhardis Deutungen nicht so lange stehen geblieben, wenn nicht Otto Ludwig den Kontrast ausdrücklich zur Voraussetzung alles Dramatischwirkenden erhöbe, und zwar mit Hinweis auf Shakespeare.

Abermals arbeitet Ludwig mit der Verwandtschaft von Drama und Musik: wie Thema und Gegensatz in einer Fuge Bachs gehen Jago und Othello durch das ganze Stück nebeneinander. Ferner liebe Shakespeare gegensätzliche Doppelhandlungen, in denen mehrere Charaktere in Bezug auf das Ethische einander gegenüberstehen, wie er überdies gern die Figuren, die am meisten zugleich auf der Bühne sind, wenigstens äußerlich kontrastiere. Shakespeare lege

den Gegensatz einerseits ins Innerste der Charaktere und bringe anderseits gern gegensätzliche Motive in der Diktion: Lächeln in Tränen, Witz des Ärgers und der Verzweiflung, Humor des Wahnsinns, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt. Die Übergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch diesen Kontrast hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Bösewichter Moral im Munde. Bei innerem Aufruhr wird Ruhe geheuchelt. Angst will sich selbst wegscherzen. Shakespeares Toren haben große Meinung von ihrer Klugheit, die geistig und leiblich Armen sind selbstzufrieden, die leiblich und geistig Reichen — wie Antonio im «Kaufmann von Venedig» — sind melancholisch. Ferner die Einmischung des Komischen ins Tragische, dann die Verbindung von Zerstreutheit und Vertiefung. Auch die Denkart wird kontrastiert: im «Cäsar» über Selbstmord, im «Othello» über Untreue. In der äußeren Form des Zwiegesprächs fließt der eine über, der andere ist lakonisch. Alle Verstellung ruht auf dem Kontraste. Ludwig meint die Behauptung wagen zu dürfen: «Allen schauspielerischen wie tragischen Effekten liegt der Kontrast zugrunde. Wie das Licht nur an Körpern, so kommt die Einheit nur am Kontraste zur Erscheinung. Wo kein Kontrast, da ist auch keine künstlerische Einheit.»

Mit Ludwigs Hinweisen wäre auch in Tiecks «Genoveva» noch eine Fülle von Kontrasten aufzuzeigen. Aber ganz wie der Mehrzahl der Gegensätze, die von Bernhardi angeführt werden, fehlt auch der langen Aufzählung von Shakespeares dramatischen Kontrasten, die von Ludwig versucht wird, gerade das, was für meine Erörterungen von entscheidendem Wert ist. Mir ist jetzt naturgemäß nur der eine dramatische Kontrast wichtig, der den Zwecken des Aufbaues dient, der die innere Beziehung zweier oder mehrerer Bauglieder durch ihre äußere Gegensätzlichkeit erkennen läßt: Erscheinungen also wie die Szene der Kleopatra zwischen den beiden Auftritten der Oktavia, wie die Auftritte Edmunds zwischen den Heidezsenen Lears, oder auch wie die letzten Erlebnisse des Enobarbus als Vorankündigung von Kleopatras Ausgang. Steinweg spräche von «Bindung» im Sinn der Baukunst. Solche Bindungen sind bei Shakespeare durchaus nicht selten, wenngleich er den tektonischen Stil nicht bevorzugt.

«Richard III.» ist allerdings weit tektonischer gebaut als «Lear» oder «Antonius und Kleopatra». Die Tragödie gilt als eine Arbeit, die in den Spuren Marlowes wandelt, also der Technik der akademisch

gebildeten Klassizisten folgt. Symmetrisch ist der Bau der Handlung. Auch sonst zeigen sich technische Eigenheiten des klassizistischen Dramas.

Kontrastierende Wiederholung ist der Tragödie geläufig. Sie sucht Verwandtes durch Abänderung (Variation) zu unterscheiden. Clarence wird im Auftrag Richards getötet; gleiches widerfährt den königlichen Prinzen. Das eine Mal beauftragt Richard ausführlich zwei Mörder (I 3), das andere Mal gibt er Tyrrel nur Andeutungen (IV 2); der eine Mord erfolgt auf offener Szene (I 4), der andere wird von Tyrrel monologisch berichtet (IV 3); den einen erfährt Richard hinter der Szene (II 1), den anderen auf der Szene (IV 3).

Viel bedeutsamer noch sind Wiederholungen, die an hervorragender Stelle des Stückes stattfinden und auf entscheidende Wendungen im Schicksal Richards hindeuten. In der zweiten Szene des ersten Aufzugs wirbt Richard um Prinzessin Anna. Sie wird wirklich sein Weib. «*Was ever woman in this humour woo'd? Was ever woman in this humour won?*» In der vierten Szene des vierten Aufzugs wirbt Richard um die Tochter der Königin Elisabeth bei Elisabeth selbst. Er scheint auch diesmal das gefährliche Spiel zu gewinnen. Auch nach Elisabeths Abgang spottet er: «*Relenting fool, and shallow, changing woman*». Doch der erhoffte Erfolg tritt nicht ein. Dort beginnt Gloster seinen Aufstieg, hier fängt sein Abstieg an. Unmittelbar nach dem Abgang Elisabeths setzen die ersten Anzeichen seines inneren Zusammenbruchs ein. Wie versagen Richards Nerven im Gespräch mit Catesby, in der Behandlung des Boten, der Gutes bringt und nur zum Wort kommt, nachdem Richard ihn wegen vermeinter schlechter Nachrichten gezüchtigt hat! Widerspruchsvoll sind seine Befehle.

Wiederkehr eines Motivs, das viel früher angeschlagen worden war, sind auch die Traumgesichte Richards im dritten Auftritt des fünften Aufzugs. Clarence erzählt zu Beginn des Stücks (I 4) seinen grauenvollen Traum. Auch ihn drückt unsühnbare Schuld. Sein Traum hat ihn in die Unterwelt geführt. Mahnend erschienen ihm der Schatten Warwicks, den er verraten, und der tote Prinz Eduard, den er erstochen hatte. Kurz nach seinem Traum stirbt ebenso Clarence wie Richard.

Das sind Wiederholungsfiguren, die im Aufbau des ganzen Stückes viel bedeuten. Vor unsere Sinne tritt eine Lage, die ähnlich schon einmal vor ihnen gestanden hat. So ertönen in Wagners «Ring» unmittelbar vor Siegfrieds Tod noch einmal die Töne des

Waldvogels; wir aber werden durch die künstlerische Gebärde, durch die Wiederholung, gezwungen, den Blick zurückschweifen zu lassen.

Ich erinnere nochmals an Enobarbus. Ich erinnere aber auch an einen beachtenswerten Wink M. J. Wolffs. Wiederholungsfiguren kann er in «Romeo und Julia», in «Hamlet», in «Macbeth» nachweisen. Der Straßenauflauf erfüllt noch einmal Veronas Gassen, als Romeo Tybalt erschlägt; der Geist erscheint abermals, als Hamlet im Zimmer der Königin weilt; Macbeth beschwört die Hexen zum zweitenmal, bevor sein Abstieg beginnt. Wolff meint annehmen zu dürfen, daß Shakespeare mit ausgeklügelter Kunst das treibende und bestimmende Moment der Stücke, den Familienstreit, den Geist von Hamlets Vater, die Hexen, im Augenblick des tragischen Umschwungs wiederkehren lasse.

Mir genügt der Nachweis, daß Shakespeare nicht bloß in dem tektonischeren «Richard III.» mit Wiederholungsfiguren arbeitet, die ihrerseits auf Kontrastwirkung hinausgehen. Jetzt darf auch noch «König Lear» herangezogen werden. Dieses atektonische Drama verwertet in den verwandten und gegensätzlichen Zügen der Schicksale Lears und Glosters die Wiederholungsfigur sogar noch ausgiebiger als alle Tragödien Shakespeares, die ich bisher in diesem Zusammenhang anzuführen hatte.

Und so ergibt sich, daß Shakespeare in der dramatischen Nutzung des Gegensatzes wesentlich weiter greift als — mindestens nach Bernhardis Darstellung — Tieck in seiner «Genoveva». Die Bedeutung, die im Aufbau einer Tragödie solche «Bindung» durch Kontrast und Wiederholung gewinnt, ergibt sich auch nicht aus Ludwigs langer Liste Shakespearischer Kontraste.

Steinweg nimmt solche «Bindung» für das klassische Drama in Anspruch. Aber sie fehlt nicht dem Barockdrama Shakespeares. Sie widerstreitet auch nicht dem Begriff der offenen Form. Sie läßt sich in Gemälden von Rubens und Rembrandt nachweisen, überhaupt in Werken bildender Kunst, die auf strenge Ebenmäßigkeit, auf Gleichgewicht keinen Wert legen. Ja sie mag als Mittel des Aufbaues gerade da gern erscheinen, wo Ebenmaß und Gleichgewicht fehlen.

Ich glaube die eigenwillige Architektonik Shakespearischer Dramen, besonders von «Antonius und Kleopatra» und «König Lear», begreiflicher machen zu können durch den Hinweis auf die Formgebung der Barockkunst. In Shakespeare — so denke ich mir den

Zusammenhang — waltete ein ähnliches Formgefühl wie in Rubens oder in Rembrandt oder in den vielen, die von geschlossener Stilisierung zu offener weiterschritten.

Soll ich den Einwand gewärtigen, daß etwa ein Gemälde Rembrandts unbedenklich größere Teile seiner Gesamtfläche in Dunkel hüllen kann, eine Tragödie indes Auftritte, die gleich wenig Licht böten, die neben den eigentlich tragischen Vorgängen fast keine Ansprüche auf Apperzeption erhöben, niemals zulassen dürfte? Auf die dunklen Teile des Gemäldes blicken wir kaum hin, wir nehmen sie fast nur im Unterbewußtsein wahr. Was im Drama so wenig Beachtung und Betrachtung fordert, bliebe besser ausgeschaltet, wenn anders das ganze Stück nicht an seinen toten Stellen zugrunde gehen soll.

Auf den Einwand wäre zu erwidern: wieviel Reizmittel von Shakespeare noch in die Auftritte verlegt werden, die nach seiner atektonischen Weise nicht die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers fesseln, suchte ich ja gerade in meinen Analysen festzustellen. Und dabei nahm ich noch nicht einmal Zuflucht zu der Tatsache, daß Shakespeares englische Zuschauer in der reichen äußeren Bewegung, die an solchen Stellen zu herrschen pflegt, ein Reizmittel hatten, das ihnen lieb war, uns allerdings minder wertvoll geworden ist.

Ich hätte ferner zu erwidern, daß Verwandtschaften, wie ich sie hier zwischen Shakespeares Dramen und der Anschauung Wölfflins vom Barockstil entwickle, nicht übermäßig ausgepreßt sein wollen.

W. Schlegel dachte das Wesen von Shakespeares Dramen im Mittelpunkt zu treffen, als er sie wie Gemälde den Werken der Plastik gegenüberstellte. Die Proportion krankt an zu allgemeiner Fassung der Begriffe Gemälde und Skulptur. Es gibt Gemälde und Skulpturen im tektonischen und im atektonischen Stil. Mit anderen Worten: ein Drama Shakespeares steht einer Plastik Berninis näher als einem Gemälde Raffaels.

Otto Ludwig zog die Musik heran, um Shakespeares Form zu verdeutlichen. Selbstverständlich läßt sich Dichtung jederzeit durch Musik formal erläutern. Liegt indes der Hauptton auf der Annahme, daß Musik ungebundener, freier, zügelloser ist als andere, vor allem als die bildenden Künste, so gerät Dichtung, die man als musikalisch geformt faßt, leicht zu dem Anschein völliger Formlosigkeit. Sicherlich meint Ludwig es anders. Aber da etwa gerade auf die zerfließende Lyrik Tiecks das Wort «musikalische Lyrik» gern angewendet wird, so verführt eine Deutung von Shakespeares Stil, die

aus der Technik der Musik geholt wird, leicht zu der Annahme, Shakespeare sei formloser, als er es tatsächlich ist.

Architektonik herrscht auch in Shakespeares Dramen. Gewiß eine andere Architektonik als in den Stücken Corneilles und seiner Nachfolger. Steinweg führt den Aufbau Corneilles auf die architektonischen Neigungen der Franzosen und auf die Eindrücke zurück, die von Corneille selbst in seiner Vaterstadt Rouen aufgenommen worden waren. Den greifbaren Unterschied der Architektonik Shakespeares und der Architektonik Corneilles versinnlicht meines Erachtens vortrefflich Wölfflins Scheidung des Offenen und des Geschlossenen, des Atektonischen und des Tektonischen. Denn selbstverständlich gibt es auch eine Baukunst, die aus einem Formwillen vom Typus Rubens oder Rembrandt stammt, eine Architektonik des Barocks.

Ich wiederhole zum Schlusse, daß ich gar nicht beabsichtige, ein Schlagwort zu schaffen und Shakespeare schlechtweg zum Barockkünstler zu stempeln. Ich möchte nur aus Wölfflins Nachweisen Mittel gewinnen, Shakespeares Kunst an den Stellen zu begreifen, die noch immer vielen als verfehlt und verbesserungsbedürftig erscheinen. Und ich wage zu behaupten, daß die innerste Absicht dieser Kunst, der eigentliche Formwille Shakespeares am besten erkannt, am sichersten erfaßt wird, wenn man diese vielbefehdeten Stellen seiner Schöpfungen künstlerisch zu verstehen sucht.

Diese Untersuchung geht auf eine Anregung A. Brandls zurück. Er legte mir nahe, Formbeobachtungen, die ich an anderen Dichtern versucht hatte, auf Shakespeare auszudehnen. Ich bin mir durchaus bewußt, daß ich mich da auf ein Gebiet wage, auf dem das Recht mitzureden mir kaum zusteht. Allein die Richtung und Absicht meiner Formforschung fordern gebieterisch, an Shakespeare nicht vorbeizugehen. Ich bitte daher um Entschuldigung, wenn ich im einzelnen nicht allen Ergebnissen der Shakespeareforschung gerecht werde.

Meine Absichten sind übersichtlich, aber in gebotener Knappheit dargelegt in dem Schriftchen «Die künstlerische Form des Dichtwerks» (Berlin, E. S. Mittler & Sohn 1916). Ferner kommt in Betracht der Aufsatz «Architektonik des dichterischen Kunstwerks» (Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage 1915, Nr. 50/1), der sich auseinandersetzt mit C. Steinwegs Arbeit «Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen» (Halle a. S. 1912).

Zu Einzelheiten des Textes vergleiche man: W. Schlegel, Sämtliche Werke 6, 157f. 161f. 185f;. Schriften der Goethe-Gesellschaft 13, S. LII. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 2, 5. Aufl, S. XXXI. L. Freytag, Technik des Dramas, 11. Aufl., S. 163ff. W. Creizenach, Geschichte des

neueren Dramas 4, 271ff. 281ff. 297ff. 306ff. 368ff.; ausdrücklich bemerke ich, daß Creizenach nach der Anlage seines Werkes das letzte Wort über die Fragen, die ich berühre, noch nicht gesagt hat. Max J. Wolff, Shakespeare, der Dichter und sein Werk 2, 13f. 248ff.; was wir über den Zustand von Shakespeares Handschriften wissen, erweckt nicht den Eindruck, als habe er seine Schöpfungen aus dem Stegreif hingeworfen. W. Schlegel über «Antonius und Kleopatra»: a. a. O. S. 266 f. F. Adler, Shakespeare-Jahrbuch 31, 263ff.; über die Ventidiusszene ebd. S. 270. Fansler a. a. O. S. 231. O. Ludwig, Über Shakespeares Komposition: in Sterns Ausgabe 5, 89. H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 14ff. 130ff. 156. Bernhardi, Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks 1800, 1, 457ff. O. Ludwig, Über Kontraste im Drama: a. a. O. S. 94f. Über Variation in «Richard III.»: St. Hock, Festschrift für Jerusalem, 1915, Einzeldruck S. 13. Wolff a. a. O. 2, 15f.

Dresden, 1. 2. 16. O. Walzel.

Dichter und Patriotismus.

Die Betrachtung eines Deutschen zum dreihundertsten Todestag eines Engländers.

Von

Franz Kaibel.

Patriotism is the last refuge of a scoundrel.

Nein! Ich fechte gewiß nicht unter dieser Fahne! Wenn das Wort Samuel Johnsons, das englische Verhältnisse im 18. Jahrhundert spiegelt, voransteht, so weiche ich von der Mottodeutung ab: hier bezeichnet es nicht den Grundtext, sondern seine äußerste Übertreibung, die Überspitzung jenes Gefühls, das zu Beginn des Weltkriegs die Frage aufwarf, ob wir ausländische Dichter wie unsern Shakespeare spielen dürfen. Johnsons leicht zu deutender Satz ist der tiefste Hieb in jene Kerbe, in die Gerhart Hauptmann schlug, als er im vorigen Jahrbuch solche Frage zu beantworten suchte. Alfred Kerr hat gelegentlich im roten Tag bedauert, daß auf die Frage überhaupt erwidert wurde. Ich möchte mich diesem Bedauern nicht anschließen, weil sich in der allgemeinen Erörterung wieder einmal klar gezeigt hat, wie fern die meisten gebildeten Menschen dem dichterischen Schaffen stehn. Vielleicht verlohnt sichs, die Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehn zu lassen? hier einmal aufzudecken? Solls ein Versuch bleiben; aber er mag nötig sein, denn die nächste Folge jener Frage war die Klage, daß die deutsche Bühnendichtung so gar nicht der gewaltigen Zeit gerecht geworden ist, in der wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts das schwere Glück zu leben haben. Man gab darauf als Antwort, daß der Dichter die Maße seiner Tage noch nicht übersehn könne; daß der Geist nicht über den Wassern schwebe, sondern mitten im chaotischen Wirbel stecke; daß ein Durchringen des etwa Vorhandnen jetzt, wo ganz andre Werte Trumpf sind, nicht möglich sei; daß der

Dichter unsrer Zeit aus ihr buchstäblich geboren werden müsse und was der Gründe mehr sind, die aus dem nur zu menschlichen Bedürfnis entstanden, das Eindringliche, das maßlos Gewaltige, das furchtbar Herrschende, Fluch und Segen des Weltkriegs, die Kraft der Zeit gefeiert, gestaltet, in faßbarem Ausdruck wiedergegeben zu sehn. Wir wollen nicht bloß fühlen, sondern auch besitzen. Wir wollen nicht bloß ahnen, sondern auch hören. Wir wollen nicht nur vermuten, sondern auch schaun. Das bedeutet nicht Neugier, das heißt Streben nach Klarheit, Sehnen nach dem Bewußten, Greifen nach dem Wirklichen! Aus dem Erfassen des Bestimmten erwächst die wohltuendste Empfindung, die Ruhe. Deshalb ist die Forderung eines Volks nach dem Werk seiner Künstler ebenso berechtigt, wie die nach dem Sieg seiner Krieger, nach dem Gewinn seiner Staatsmänner, nach dem Gebet seiner Priester! Und wann lag ein Volk in größern Schicksalsnöten als das deutsche der Jahre 1914, 15, 16...! Wo blickte ein Volk in einen schauerlichern Abgrund, auf einen strahlendern Sonnenaufgang als wir Deutschen von heute! Wann hatte ein Volk mehr recht zu solchen höchsten Forderungen, als wir! Sind sie erfüllt? Werden sie erfüllt? Wir wissen es nicht. Allein der Begriff «Werden» wäre ein leeres Wort, wenn aus derartigem Durchringen, Durchdringen der Menschheit nicht der Dichterseher erwüchse, den wir ersehnen! Für uns ersehnen natürlich, nicht für die Menschheit — und jetzt springt die Gegenfrage des Dichters auf: wißt Ihr, was ihr fordert? Wißt Ihr, wie aus der Blüte völkischen Hochgefühls die Frucht reift, die Ihr auf goldner Schale verlangt? Da kämen vermutlich seltsame Gedankengänge zutage, wenn das deutsche Volk darauf antworten müßte. — Ein berühmter Politiker von weitem Blick wurde in einem Wahlkreis als Vertreter aufgestellt. Einige Tage vor der Wahl erschienen verschiedne Abordnungen bei ihm; da kamen die Schneider, die Schuster, die Schornsteinfeger, die Warenhäusler und alle andern und verlangten, er müßte sich grade ihrer Nöte annehmen — — der Forderung an die Dichter, steht die Anklage dieser auf Kleinlichkeit Kritiklosigkeit, Unverstand gegenüber. «Ihr könnt nichts», rufen jene, «Ihr versteht nichts», donnern diese. Wer hat recht? Oder, haben beide recht, wie kams? Denn das ist fraglos, die beiden Partein müssen sich einigermaßen finden, wenn uns der Dichter der Zeit, der deutsche Dichter von heute, der vaterländische Sänger erstehn soll! —

So sind die Umstände zu betrachten, für die der nationale Dichter schaffen muß, wie jene, aus denen er werden soll.

Seit sich die literarische Kunst in eine dichterische, das heißt schöpferische und eine kritische, das heißt begutachtende, gespaltet hat, wurde der genießende, bezahlende Zuschauer von dem ihm zukommenden Richterstuhl abgedrängt. Der «Fachmann» übernimmt allein die Beurteilung des Gebotnen und schreibt dem «Laien» die Ansicht und damit die Unterstützung des Künstlers vor. Je verbreiteter, je umfassender dieses Vorschreiben wurde, und das geschah mit der Entwicklung des Zeitungswesens, desto hilfloser, urteilsloser wurde das Publikum. Heute sind wir so weit, daß jeder gebildete Mensch seine Ansicht über ein Kunstwerk mit der Bemerkung in Klammer setzt «allerdings maße ich mir kein Urteil an, ich bin nicht Fachmann». — Überlegen wir: die Person, für welche die Dichter aller Zeiten geschrieben haben, die Person, welche die Lehren des Dichters für ihr Leben, zur Erziehung der nächsten Generation aufnehmen oder ablehnen soll, die Person, welche, praktisch gesprochen, von ihrem Arbeitsverdienst oder Vermögen das Buch, die Theaterkarte kaufen und so im Austausch dem Dichter die Lebensmöglichkeit bieten soll, diese wichtige, diese Hauptperson, der Gegenspieler des künstlerischen Schaffens wagt dem eignen Gefühl nicht mehr Ausdruck zu geben, weil eine kleine Anzahl bestimmter Leute, infolge besondrer Umstände die Möglichkeit besitzt, ihre Ansichten tagaus, tagein durch Druck in tausend Hände zu geben. Das Merkwürdige dabei ist, daß diese Inhaber von Ausnahmestellungen dem dichterischen Schaffen ebenso fern stehn, wie die sogenannten Laien; der Wirkung des Kunstwerks aber viel weniger unbefangen gegenübertreten, da ihr Urteilen ein anerkanntes Handwerk geworden ist, sich also nach feststehenden Regeln äußert, während der Künstler diese Regeln grade durchbrechen und ewig neue schaffen muß. Hier liegt das uralte Verkennen des Dichters durch die Zeitgenossen begründet. Daß da ein kranker Zustand vorliegt, wird jeder Klardenkende zugeben. Daß er sich etwas ändern wird, ist eine der Hoffnungen dieses Kriegs. Der lehrt uns die Wirklichkeit mehr vom Schein zu unterscheiden. Und die absolute Herrschaft der Kritik gehört zu den Scheindingen, die uns die Wirklichkeit des dichterischen Erschaffens verschleiern. Es ist mit der Kritik, wie mit der Zensur: beide sind nötig, aber das leiseste Überspannen erzeugt unverhältnismäßigen Schaden. Und überspannt sind beide Kräfte, wenn sie herrschen statt dienen. Der Mensch ist ein Produkt der Umstände. Ich streite nicht gegen bestimmte Richtungen oder gar Personen, ich streite

überhaupt nicht, ich habe nur die historische Entwicklung im Auge. «Die Geschichte des Zuschauers» wäre eine sehr lehrreiche Untersuchung für einen Literarhistoriker. Er brächte sicher den Beweis, daß jene Zeiten, in denen der Dichter ohne Mittelsmann in engste Fühlung zum Publikum trat, dieses wieder ohne Zeitung und Zagen sich das Recht nahm, für sein Geld ja und nein zu sagen — daß solche Zeiten künstlerisch am höchsten standen. Wahr ist ohne weiteres, daß mancher Unfug, viel Belangloses, Albernes dabei zutage tritt, wahr ist aber ebenfalls ohne weiteres, daß solches Minderwertige viel rascher verschwand, wahr ist nämlich, daß die meist aufgeführten Dichter solcher Zeitläufte Lope, Calderon, Molière, Shakespeare hießen, um nicht zu weit zurückzugehn. Die ästhetische Kritik hat noch nie die Alltagsware aufgehalten, dafür aber vielen Theatern den Mut genommen, durch eignes Suchen Wertvolleres dagegen zu setzen. Denn vergessen wir eins nicht: je mehr der unbefangne Zuschauer Gelegenheit hat, sein Urteil frisch und froh abzugeben, desto mehr entwickelt es sich. Der Mut zu urteilen macht den Sinn empfänglich und die Hand auf. Das gilt erst recht für den Theaterdirektor. Der ist ja der erste und letzte aller Zuschauer, weil er immer das gleiche will und wollen muß, wie diese. Weshalb Theaterpädagogen meist schlechte Direktoren werden! Die sogenannte Erziehung des Publikums durch hervorragende Männer dieses Gebiets ist nur das rechtzeitige Durchfühlen einer noch nicht bewußt gewordnen Zeitströmung in der Gemeinde. Aus der Zwiespältigkeit entsprang die Frage, ob man während des Kriegs auf der deutschen Bühne den Engländer Shakespeare geben dürfte. Das war die Frage eines Theaterdirektors an sein Publikum, weil ihm die Zustimmung der sonst maßgebenden Fachleute in dieser Belastungsprobe seiner Existenz nicht genügte. Ein greller Blitz, der den eben geschilderten Riß scharf beleuchtete! Der deutsche Zuhörer gab die seiner würdige Antwort: er ging ins Theater.

Wir Deutschen suchen ein gerechtes Volk zu sein. In der ganzen Weltgeschichte findet sich nicht der Fall, wie bei den Deutschen des Weltkriegs 1914 . . ., die dem Feind England, der Not gehorchend, die Hauptstützpunkte seiner Meerherrschaft abnehmen wollen, nicht um sie selbst zu behalten, sondern um sie in die Hände der rechtmäßigen Besitzer abzugeben: Gibraltar etwa nach Spanien, Ägypten, Aden, Koweit zur Türkei. Ob sich diese Ideen politisch verwirklichen, kümmert uns hier nicht. Wir haben es nur mit ihrem sittlichen Wert

zu tun, und da können wir ewig stolz sein, daß in einem so ungeheuren Daseinskampf, wie dieser uns aufgezwungne, solche hochgespannte Ideale in uns auftauchten.

Ein Volk, das in politischen Machtfragen derartig gerecht denkt, wird den Kampf der Geister ebenfalls auf vornehmste Art führen. Immerhin ist eine Strömung nicht zu unterschätzen, die, im Bestreben gerecht zu sein, ungerecht wird, indem sie den Maßstab der augenblicklichen eigenvölkischen Lage auf den Gegner einfach umgekehrt überträgt: je mehr hier, je weniger dort. Dieser Maßstab heißt Patriotismus. Die Strömung, welche das patriotische Moment allem voransetzt, ist eine starke und ist, das wollen wir ja festhalten, im Kampf der Lebenden berechtigt bis zum Ende. Gutgemeinte Übertreibungen fallen von selbst zusammen. Eine geschickte und dabei ganz ehrliche «Mobilmachung der Künste im nationalen Dienst» hätte den Leitern des deutschen Volks sehr genützt. Davon abgesehn, daß auch der tüchtige Künstler seinen Platz, und damit Schutz vor Not und Hunger, in der Maschine Deutschland gefunden, wäre die Begeisterung dadurch erhöht, anhaltender, die Opferfreudigkeit gesteigerter, die Ängstlichkeit beruhigter, die Schuftigkeit vorsichtiger geworden. — Daran dachte niemand, weil wir die Kunst noch nicht als wirklichen Stützpunkt des staatlichen Hauses, sondern bloß als Verzierung empfinden. Im Gegenteil, kräftige nationale Äußerungen künstlerischen Charakters gelten fast als unberechtigt, gefährlich. Die Entwicklung unsrer Kultur wird uns darin eines bessern belehren. Dann erst ergibt sich die Möglichkeit, daß Dichter und Patriotismus eine wirkliche Verbindung eingehn; große Dichter nämlich, nicht jene der zweiten Ordnung, nicht die Arndt, Körner, Schenkendorf, Hauff, Rückert, Freiligrath, bei aller Achtung vor ihrem tatsächlichen Können. Die Gegenwart scheidet auf diesen Seiten aus. Bis heute herrscht zwischen den Dichtern und dem Patriotismus ein Zwiespalt. Und liegt des Dichters tragische, heißt unverschuldete Schuld, darin, daß er, aus oben entwickelten Gründen, von dem Leben seines Volks zu sehr ausgeschlossen wird, so ist der Schicksalsfluch im Patriotismus das Nichtverstehn dichterischen Schaffens, woraus sich Mangel an Ehrfurcht ergibt. Beide Teile haben zu lernen. Der eine, der Dichter, lernte gern, was ihm not tut, um dem völkischen Verlangen gerecht zu werden, wenn man ihm den gebührenden Platz als Rater, Mahner, Prediger an der Spitze, auf weithin sichtbarer Kanzel, im Reichstag, in einem Staatssekretariat der Künste einräumte. So etwas erreicht

er aber nur, wenn der andre Teil schon zugelernt hat und darum muß dieser den Anfang machen. Der Patriotismus muß, wenn er den Dichter werten will, umlernen; er muß ehrerbietig werden. Er muß einsehn, daß das Dichterische vor allem in der Gerechtigkeit wurzelt; daß das Auge des Gedankenkünstlers plastisch sieht, also Hügel und Tal, Rundung und Ecke, Licht und Schatten, Tugend und Fehler. Der Patriotismus sieht flach. Das liegt schon in seinem Begriff. Er wertet nur als Zuschauer vor einer Bühne, auf der sich große Ereignisse abspielen, nicht als Mitwirkender. Ich habe bis jetzt absichtlich das Fremdwort gebraucht, nun wollen wir es uns einmal übersetzen. Vaterlandsbegeisterung, Vaterlandsliebe ruft der Stürmische! — Ist das richtig? Nein! Vaterlandsliebe, Vaterlandsbegeisterung ist mehr. Wir wissen von manchem kerndeutschen Mann, der sein Vaterland liebte und in der Verbannung starb. Gar mancher deutsche Held eilte begeistert hinaus, für das Vaterland zu sterben und würde den Begriff Patriotismus abgelehnt haben. Dieser muß demnach als etwas Geringeres eingesetzt werden, vielleicht als »Vaterländerei«? Das scheint die berechtigtste Wiedergabe. Das Wort entspricht ungefähr dem, wie sich der Patriotismus gewöhnlich in Szene setzt: eine unduldsame Überspannung unklarer, unter einem Schlagwort zusammengefaßter Gefühle, ein Mangel gut durchdachter Möglichkeiten und Notwendigkeiten. Das bedeutet aber für jede Wirklichkeit, heiße sie Politik, heiße sie Kultur, die Keule in der Hand des Irren. Sie haut blindlings um sich, um recht zu haben, und sie bekommt recht, denn schwerer als alle Gegengründe wiegt — ihre Schwere. Wie weit so etwas geht, lehren uns unsre Gegner, die dem deutschen Dackel fluchen. Bis zur Narrheit kann das gehn! — Davor wollen wir uns hüten, und darum lerne der Patriotismus Ehrfurcht vor der dichterischen Gerechtigkeit. Zu Anfang des Irrwegs der Gegner stehn wir, wenn wir den ausländischen, großen Dichter verbannen, wenn wir dem heimischen die Unmöglichkeit vorwerfen, das inhaltsleere Schaumgekräusel der Oberfläche in chaotische Wogen aufzublasen. Wir taten das zum Beispiel, als wir Goethe und Kleist vom deutschen Standpunkt aus gegeneinander abwogen.

Die große Zeit der Knechtung und Befreiung Deutschlands war vorübergerauscht, und der größte deutsche Dichter fand nur Worte für ein Festspiel, das — hätte besser sein können. Trotzdem gestatte ich mir, unsrer Schwestergesellschaft zu empfehlen, sich «Des Epimenides Erwachen» einmal vom Weimarer Hoftheater zu er-

bitten. Die Wirkung dürfte eine weit bessre sein, als man vermuten möchte. Schon das Lesen in der heutigen Zeit lehrt uns vor allem, wie ein bedeutender Geist sich zwang, mit einem großen Ereignis ernst und ehrlich fertig zu werden. Dabei fällt immer ein gutes Wort ab, kommt ein wertvoller Gedanke zur Äußerung. Goethe war ein Mann von 66 Jahren, der in einem langen Leben und einer beengten einseitigen Stellung die Reden und Wünsche von einem deutschen Reich als haltlose Träumerein zu erkennen glaubte. Im Alter scheint ihm der Gegenbeweis vor die Augen zu treten: die Befreiungskriege durchbrausen das Land, allein ihre Zwecke, Folgen wirken höchst unsicher und unklar; so unsicher, daß ungefähr um die gleiche Zeit, als in Berlin das Festspiel erstmalig über die Bretter geht, Napoleon wieder in Frankreich landet, was eine satirische Deutung des Titels nahe legte. Die dichterische Kraft, die wir als Goethe kennen, war bereits zu weltgeschichtlicher Bedeutung erwachsen, als der Acker erst umgerissen wurde, aus dem ihre nationale Seite hätte erblühn müssen. Ganz anders ist das mit Kleist! Ihm ging die Pflugschar hart am Leib vorbei. Dreißig Jahre alt, verhaften ihn die Franzosen grundlos und schleppen ihn nach Pontarlier auf das Fort Joux, dann nach Chalons sur Marne. Zweiunddreißig ist er, als Napoleon Österreich den Krieg erklärt, von dem so viele vieles hofften. Dazwischen hinein, 1808, schreibt er seine «Herrmannsschlacht»! — Aus Haß, aus Wut, in Zorn und Verzweiflung griff einer unsrer größten Dichter zur Feder und schrieb — ein schlechtes Stück. Er stieg von dem Altar herab und gab damit die priesterliche Weihe, die Ruhe des Herrschenden auf: der beste Beweis dafür, wie falsch der Patriotismus handelt, wenn er die führenden Geister seines Volks zwingen will, ihm nur das zu geben, was er wünscht, nicht das, was er braucht! — Denn immer wieder: brauchen tut er Ehrfurcht und Gerechtigkeit, wünschen Schmeichelei. Gut ist der ehrliche, klarsehende Haß. Er bedeutet ein reines, starkes Gefühl. Dumm, also schlimmer wie böse, ist der blinde Haß. Und sein Schüren fällt auch unter Schmeichelei. Das übersah Kleist und schuf eben das, was der Dichter, der Führer, die Vermenschlichung des Volksgewissens, nicht geben soll: das kleine Zerrbild einer großen Notwendigkeit. Die nähere Untersuchung dieser Behauptung nützt uns später beim Verhältnis Shakespeares zu dieser Frage, weshalb wir sie vornehmen.

Die Theater versuchten in diesen Tagen verschiedentlich «Die Herrmannsschlacht» zu spielen. Sie sagte uns noch weniger als

sonst. Wir standen dieser wabernden Lohe kalt gegenüber und sind doch in ähnlichster Lage! Wie ist das möglich? Die Wirkungslosigkeit beruht vor allem in der ethischen Minderwertigkeit des Dramas. Wir sollen den Aufschrei eines geknechteten Volks vernehmen; einen Helden sehn, der scharfäugig die Forderungen und Mittel erkennt, aus denen, mit denen die Befreiung gelingen muß; wir sollen einen Gegner schaun, der einen edlen, stolzen Stamm in den Staub tritt — und der Dramatiker führt uns ein Hümpel streitsüchtiger kleinlicher Gesellen als Führer vor, einen Helden, dem jedes gemeinste Mittel recht ist, den Feind zu verleumden, einen Gegner, der ehrlich und gerecht, das Beste will. Die Gerechtigkeit, die der Verfasser für den Römer-Franzosen bewahren wollte, hätte er erst recht dem Deutschen zugestehn müssen. So bekommt auch der Geleitspruch dieses Werks, wie Goethes Titel, etwas unfreiwillig Komisches:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Nein, es war ihm in der Form gar nicht verwehrt; aufgeführt werden nationale Dramen ja nicht mal von siegreichen Völkern, geschweige von besiegten. Kleist schoß aber weit über das Ziel hinaus. Nehmen wir zum Beleg etwa die Heuchelszene II 1, in der Herrmann den Bund mit den Römern, vertreten durch Ventidius, vorlügt. Gefällt uns das? Nein. Unser Gefühl geht bis zur dilatorischen, hinziehenden, geschickt ausweichenden, erraten lassenden Politik, geht bis zur Kunst der gerissensten Diplomatie, aber einfach Lüge, Meineid —? Wie verächtlich erscheint uns Italien! — Da kommen weiter III 1 die Hauptleute mit den Berichten römischer Schandtaten:

Erster Hauptmann.

. . . . Mein Fürst, die ungeheueren
Unordnungen, die sich dies Römerheer erlaubt,
Beim Himmel! übersteigen allen Glauben.
Drei deiner blüh'nsten Plätze sind geplündert,
Entfloh'n die Horden, alle Hütten und Gezelte —
Die unerhörte Tat! — den Flammen preisgegeben!

Herrmann (heimlich und freudig).

Geh, geh, Siegrest! spreng' aus, es wären sieben!

. . . . . .

Zweiter Hauptmann.

Ein Römer ist in diesem armen Ort
Mit einer Wöchnerin in Streit geraten
Und hat, da sie den Vater rufen wollte,
Das Kind, das sie am Busen trug, ergriffen,

Des Kindes Schädel, die Hyäne, rasend
An seiner Mutter Schädel eingeschlagen.
Die Feldherrn, denen man die Greueltat gemeldet,
Die Achseln haben sie gezuckt, die Leichen
In eine Grube heimlich werfen lassen.

Herrmann (ebenso).

Geh! fleuch! verbreit' es in dem Platz, Govin!
Versichere von mir, den Vater hätten sie
Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen!
. . . . . .

Dritter Hauptmann.

. . . . . .
Die Römer fällten dort, man sagt mir, aus Versehen,
Der tausendjährigen Eichen eine,
Dem Wodan . . . . heilig.
Ganz Helakon . . . . stand auf, die Götter zu verteid'gen.
Den Aufruhr rasch zu dämpfen, steckten
Die Römer plötzlich alle Läger an . . . .

Herrmann.

. . . . Man hat mir hier gesagt,
Die Römer hätten die Gefangenen gezwungen,
Zeus, ihrem Greulgott, in den Staub zu knien?

Dritter Hauptmann.

Nein, mein Gebieter, davon weiß ich nichts.

Herrmann.

Nicht? Nicht? — Ich hab es von dir selbst gehört!

Dritter Hauptmann.

Wie? Was?

Herrmann (in den Bart).

Wie! was! die deutschen Uren!
— Bedeut' ihm, was die List sei, Eginhardt.

Ist das noch List? Handelt Herrmann nicht wie ein — Engländer von heute? Traurig, daß ich das in diesem Buch schreiben muß. Und denken wir nicht an die empörten Generalstabsberichte, wenn wir seinen Befehl hören:

Hast du ein Häuflein wackrer Leute wohl,
Die man zu einer List gebrauchen könnte?
. . . . Was? hast du sie? . . . .
Schick' sie, in Römerkleidern doch vermummt, dem Varus nach.
Lass' sie . . . . auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern . . . .

Ist das deutsch? Das ist russisch, englisch, französisch, serbisch, belgisch — aber bloß nicht deutsch! Oder — ist das immer der natürliche Gedankengang des besiegten Volks? Dann haben wir um so mehr Grund, Varus zu achten, wenn ihm der Dichter III 5 die Worte in den Mund legt:

Mein Fürst . . . .
Ich hab' von außerordentlichen
Unordnungen gehört, die die Cohorten sich . . . . erlaubt;
. . . . Feuer, Raub und Mord . . . .
Von einer Aufführung . . . . nicht eben, leider, sehr geschickt
Den Römer in Cheruskia zu empfehlen.
Sei überzeugt, ich selbst befand mich in Person
Bei keinem der drei Heereshaufen . . . .
Die Eiche, sagt man zwar, ward nicht aus Hohn verletzt,
Der Unverstand nur achtlos warf sie um;
Gleichwohl ist ein Gericht bereits bestellt,
Die Täter aufzufahn, und morgen wirst du sie,
Zur Sühne deinem Volk enthaupten sehn.

Der berechnende Herrmann bittet für sie; Varus, erfreut, begnadigt sie «bis auf einen», denn

Der Herold hat es mehr denn zehnmal ausgerufen,
Daß diese Eichen heilig sind
Und das Gesetz verurteilt ihn, des Kriegs, nicht ich . . . .

und sofort stellt er an jeden heiligen Baum Wachen. Daß Varus versucht, den Streit der Stammeshäupter für Rom auszunützen, dürfen wir nicht zum Vorwurf machen, das «teile und herrsche» ist als Höhepunkt politischer Klugheit auch bei uns in voller Geltung. Mir fallen hier die wundervollen Regentinnenszenen in Goethes Egmont ein, die bei einer Aufführung nie gestrichen werden dürften. Da stehn viele sehr lehrreiche Sätze über diesen Punkt. «Ich weiß wohl, sagt Margarete in der ersten, daß Politik selten Treu und Glauben halten kann, daß sie Offenheit, Gutherzigkeit, Nachgiebigkeit aus unsern Herzen ausschließt» — und Machiavell antwortet ihr auf den Vorwurf, er stelle sich in seinen staatsmännischen Erwägungen auf die Seite der Gegner: »Mit dem Herzen gewiß nicht; und wollte, ich könnte mit dem Verstand ganz auf der unsrigen sein.» Es ist in schweren Zeiten für ein Volk sehr wichtig, daß Herz und Verstand zu Wort kommen. Wir können, als Deutsche von 1914, nicht mit Herrmann fühlen, wenn er IV 3 ausruft:

Tod und Verderben, sag' ich, Eginhardt,
Woher die Ruh', woher die Stille
In diesem Standplatz röm'scher Kriegerhaufen?
. . . . . .
Ich rechnete . . . . auf Feuer, Raub, Gewalt und Mord,
Und alle Greul des fessellosen Krieges.
Was brauch' ich Latier, die mir Gutes tun?
. . . . . .
Verflucht sei diese Zucht mir der Cohorten!
Ich stecke, wenn sich niemand rührt,
Die ganze Teutoburg an allen Ecken an.

Die unglücklichen Ostpreußen wären um Latier, die Gutes tun, sehr dankbar gewesen. Wir verabscheun solche Werbemittel. Man behaupte nicht, der Dichter wollte sein Volk um jeden Preis aufrütteln; damit träte man den Deutschen zu nah. Solcher Hetze bedürfen sittlich verseuchte Völker, um das Tierische in ihnen zu entfesseln, wie wir es grausig in Belgien und Nordfrankreich erlebten; wir werden hoffentlich stets zu gesund dazu sein. Gesund und vornehm denkend, deutsch bis auf die Knochen, aber, nicht bis zur Verknöcherung, denn die verführt zur Roheit, Engherzigkeit, Barbarei. Dann ist eine Szene möglich, wie V 13 wenn Septimius Nerva vorgeführt wird:

Herrmann.
. . . . Führt ihn hinweg
Und laßt sein Blut, das erste, gleich
Des Vaterlandes dürren Boden trinken!

Septimius.
Wie, du Barbar? mein Blut? das wirst du nicht —

Herrmann.
Warum nicht?

Septimius (mit Würde).
— Weil ich dein Gefangener bin!
An deine Siegespflicht erinnr' ich dich!
. . . . . .
Mein Haupt, das wehrlos vor dir steht,
Soll deiner Rache heilig sein;
Also gebeut dir das Gefühl des Rechts,
In deines Busens Blättern aufgeschrieben!

Herrmann.
Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
Und kommst nach Deutschland, unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken?
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
Und schlagt ihn tot!

Septimius.
Führt mich hinweg! — hier unterlieg' ich,
Weil ich mit Helden würdig nicht zu tun! . . . .

— Hilft nichts, der Römer hat recht, denn der einzelne Soldat tut nur seine Pflicht, und Rache, Abrechnung darf sich einzig gegen das Ganze, Feind geheißen, richten; der Wehrlose, Verwundete oder Gefangne, scheidet aus, lehren die Staaten von Ehrgefühl. Daß man auch ehrliche Mittel von schlagender Wirksamkeit finden kann, beweist uns Herrmann ja selbst: die von «geilen, appenin'schen Hunden» geschändete Hally ist von ihrem Vater erstochen worden. Was tut Hermann? Er läßt die Leiche in fünfzehn Stücke haun und jedem Stamm Germaniens eins überbringen. Grausig, aber ehrlich! Hier lügt er nicht, er nützt nur einen tatsächlichen Vorfall nach Kräften aus. Das fühlen wir mit, denn wir erkennen alles an, Vergeltung, Zorn, Haß, Rache, Repressalie — nur nicht Lüge, Verläumdung! — Das ist deutsch, weil deutsch sein, gerecht sein heißt.

Und diese Gerechtigkeit soll ermöglichen, die dichterischen Werte, die aus der Weltendämmerung vielleicht aufgestiegen sind, aufsteigen werden, mit Achtung zu behandeln, selbst wenn sie nicht glatt in das Bild passen, was wir uns von unserm Selbst gemacht haben. Der Dichter steht über seinem Volk. Er handelt ja nicht bewußt. Das Werk entsteht in ihm und drängt ins Leben, wie das Kind im Mutterleib. Und unter Schmerzen wird es geboren, aber unzeitige Vernichtung kann auch den Gebärer töten. Nicht aus klar überlegter Absicht schöpft er. Wo er von diesem Pfad her ins Paradies des Erschaffens dringen will, gerät er in Finsternis. Stets muß er auf die Flamme warten, die ihm die Dunkelheit erleuchtet, aus Tasten ein sichres Schreiten macht. Und nicht immer ist diese Flamme der Geist Gottes, oft ist sie das feurige Schwert des verjagenden Engels. Die vielen Entwürfe im Nachlaß unsrer Dichter beweisen am besten, wie viele Ideen der Geist als schaffensmöglich erfaßt und wie ganz andre sich zum Werk gestalten. Grade die vaterländischen Geschehnisse bieten dem großen Dichter ungeheure Schwierigkeiten, denn er ist eben auch gerecht, beinahe hätte ich gesagt deutsch. Was ist der Hauptgrund, weshalb wir bei unsrer großartigen Stammesgeschichte keinen «deutschen Shakespeare» haben? Die Zersplitterung des Deutschtums liegt zu kurz hinter uns. Der nationale Gedanke ist zu jung. Dabei möchte ich immerhin dem Geständnis Raum geben, daß ich jene so oft und meines Wissens

nur beklagte Zersplitterung als eine wohlweise Schicksalsfügung im Haushaltplan der Menschheit betrachte. Ein Volk, das sich über die Stauferzeit hinaus ungehemmt Jahrhunderte durch entwickelt haben würde, wäre heute verbraucht. Diesen Segen des dreißigjährigen Kriegs, der uns von vorn beginnen hieß, lehren uns die niedergehenden Nationen dieser Tage, Franzosen und Engländer. Wir sind deshalb vielleicht zu jung, um einen großen, deutschen Geschichtsdramatiker hervorzubringen? Wir müßten dem Deutschtum erst den Weltplatz erringen. Vergessen wir nicht, daß der große Dichter, sei er vaterländisch durch und durch, immer auch den Goldstrich auf dem Probierstein der Menschheitswertung zeigen muß! Und! Nirgends gilt Schillers Wort so unbedingt wie beim Dichter: «anders als sonst in Menschenköpfen . . .» —

Der Name Shakespeares ist eingeflossen. Wie von selbst; was sich ja leicht begreift, denn wenn wir von poetischem Patriotismus sprechen, liegt der Hinweis auf ihn zunächst. Und ist doch falsch! Weil Shakespeare eben ein großer Dichter war, also gerecht sein, über der Sache stehn mußte. Plastisch kann seine musische Erkenntnis nur gewesen sein. Wert und Unwert, Tugend und Verbrechen muß daraus hervorgegangen sein. Und nur der Zufall treibt die Wunderblume aus britischem Boden. Auch in den Werken aus seines Volks Geschichte! Nie darf er englischen Tendenzen huldigen; allgemein menschliche Taten und Worte gruppieren sich zum Abbild des Zeitvorgangs, den der jeweilige Titel nennt. Was natürlich nicht ausschließt, daß er durch und durch ein Engländer seiner Zeit war, denn nochmals: der dichterische Geistesprozeß ist ein unbewußter, nicht nachprüfbarer. — Dann hätten wir unrecht, Shakespeare überhaupt als nationalenglischen Dichter anzusehn, hätte, in diesem gewissen Sinn, Schlegel unrecht gehabt, als er den Historienzyklus die größte nationale Epopöe nannte, die irgendein Volk besitzt? Ich möchte diese letztere Behauptung eine typisch kritische nennen. Sie umreißt rasch den äußern Eindruck: eine Reihe Stücke aus der vaterländischen Geschichte in beinah fortlaufender Folge. Warum die Geschichte behandelt ist, das kümmert die Behauptung vorerst gar nicht. Und wäre doch von ausschlaggebender Bedeutung! Die Möglichkeit besteht, daß der Dramatiker oder sinngemäßer der Dramaturgos aus irgendwelchen Gründen — weil er augenblicklich keine andre Stoffquelle hatte, als die bekannte Chronik, weil Geschichtsdramen zur Zeit hoch in der Gunst des Publikums standen, weil die Kleider und Waffen

für derartige Stücke nun einmal da waren und ähnliches — daß der Dichter, will ich sagen, eben eine Reihe Geschichtsbilder schrieb, ohne auch nur mit einem Atemzug an die nationale Grundlage zu denken, auf der sich alle aufbaun. Wer das leugnet, kann dem poetischen Entstehn nie nachgefühlt haben! Ist dem nun so, um so besser für uns, die Nachgebornen, denn um so größer muß der reine künstlerische Wert sein, der auf uns noch wirkt, um so höher steht der Dichter, um so losgelöster erscheint er von allem Irdischen, von politischen, völkischen, sprachlichen Streiterein, um so mehr dürfen wir ihn den unsern nennen. Das Ziel verlohnt sich. Treten wir die Wanderung durch die Historien an, um den Dichter dahinter zu suchen, nicht den englischen Hauspoeten.

Shakespeare war wohl Anfang der Zwanziger, als er nach London kam. Ein sicher temperamentvoller, flotter Bursche geriet in die temperamentvolle, flotte Hauptstadt einer temperamentvollen flotten Zeit. Das gab einen Kubus von Laune, Frohsinn und Kraft. Wenn William bisher wenig von Politik und nationalem Empfinden gehört hatte, da sich derartiges vor allem in der Hauptstadt sammelte, so erfuhr er jetzt wahrscheinlich mehr davon, als ein Mensch schnell bewältigen kann. England erlebte seine größte Zeit. Elisabeth regierte bereits lange Jahre. Bildung und Wohlleben stiegen. Der Humanismus, die Grundlage allgemeinen Verstehns, hatte festen Fuß gefaßt. Morus, Roger Ascham hatten die vorige Generation belehrt; Englands Name klang in der Welt. Drakes Reisen reichten an die Fahrten Vascos, Heinrich des Seefahrers, des Columbus heran, die Merchant adventurers drangen bis Moskau und ins nördliche Eismeer, um den Handel auszubreiten, Virginien entstand, die schwierige amerikanische Nordküste, die man sich wie das Südende als Spitze dachte, wurde erforscht, alles zu dem Zweck, unabhängig vom Spanier und Portugiesen zu werden, denen jeder günstige Hafen gehörte. Die Generalstaaten hatten der mächtigen Fürstin überm Kanal die Krone angeboten, der irische Krieg war niedergeschlagen, Maria Stuart, die unversöhnliche Feindin, die Ursache ewigen Bürgerkriegs zwischen Katholiken und Protestanten, hatte den Kopf auf den Block legen müssen, der spanische Weltherrscher und mit ihm der Katholizismus war in dem Kreuzzug gegen die englischen Ketzer durch den Sieg über die Armada in den Staub geworfen — das Spiel war um die Welt gegangen und England hatte gewonnen. Eine wunderbare, reiche, gewaltige Zeit! Das Abbild des Heute eines andern Volks! Und diese Zeit hat ihren

Dichter, einen der größten, William Shakespeare — und der schreibt in dieser Epoche was ganz andres: «Love's Labour's Lost», «Two Gentlemen of Verona», «The Comedy of Errors». Erst 1591 tritt er mit einem nationalen Stück auf den Plan, «The first Part of King Henry the Sixth». Man überlege: ein junger Dichter, empfänglich, stürmisch, bereits genannt, ohne Sorgen, mit mächtigen Freunden, dem üblichen durch eignen Geist verstärkten Schwarm für die stolze Königin im Herzen, wählt einen Vorwurf aus der heimischen Geschichte und zwar aus einer Zeit, die in vielem Gleichklänge mit den eignen Tagen bietet. Damals hie York — hie Lancaster, jetzt hie Tudor — hie Stuart; dort Frankreich als Todfeind, hier Spanien; dort eine geschichtliche Seltsamkeit wie Jeanne d'Arc, hier die von der Romantik verklärte schöne Schottin! Als Hauptperson einen König, der Elisabeths vollster Gegensatz, dabei eingekerkert wie sie, bereits mit dem Tod bedroht, wie sie, von den nächsten Verwandten verfolgt, wie sie; ein König, der in der Wiege zwei mächtige Reiche besaß, als Mann sie verlor, vor Leid wahnsinnig, im Kerker ermordet, der letzte eines hochberühmten Geschlechts, der letzte Lancaster! Wenn das kein Drama gibt, das nationale Empfinden aufzurütteln bis ins Mark, dann — war der Dichter seiner Aufgabe nicht gewachsen? Ein Dichter, von dem unser Alois Brandl sagt[1]): «seine Königsdramen sind ein großer Aufruf an seine Landsleute, innerlich sich zusammenzuschließen zu einer nachdrücklichen Politik nach außen» — von dem eine verbreitete Weltgeschichte[2]) behauptet: «das nationale Hochgefühl schwellte auch ihm die Brust, mit ganzem Herzen stand er zu seinem England». Das müßte demnach der vaterländische Dichter des Britenvolks sein? Er ist es nicht, kann es, darf es gar nicht sein, wenn anders in den vorhergehenden Zeilen eine Spur Überlegung wohnt. Der Fehler solcher Beurteilungen liegt in der mangelnden Unterscheidung von bürgerlicher und dichterischer Person. Engländer zu sein, Sohn Englands gehörte damals schon von vornherein zur Sache, um überhaupt mitreden zu können. Ein ungeheures Selbstbewußtsein ging durch das Volk. Allein dies Selbstbewußtsein legte auch die Binde der Themis um die Poetenaugen. England stand so hoch, daß man seine Vergangenheit mit allen Flecken und Gräueln dramatisieren konnte. Niemandem fiel

[1]) Deutsche Reden in schwerer Zeit, Nr. 20, Alois Brandl: Byron im Kampf mit der englischen Politik und die englische Kriegslyrik von heute. S. 4.

[2]) Spamers Illustr. Weltgeschichte V. 716.

es nur im Traum ein, darin einen Angriff, eine Verurteilung der Gegenwart zu sehn. Ich rede hier nur von der patriotischen, nicht von der politischen Dichtung, was sehr zu beachten ist. Politische Dichtung heißt Kampf, heißt Hieb und Stich; nationale bedeutet Gottesdienst. Die Verkennung dieser Tatsache tritt natürlich häufiger ein, als die Erkenntnis. Was dann bei den nächsten Geschlechtern ein überlegnes Kopfschütteln hervorruft, weil ihnen entgeht, wie sie selbst genau so handeln. Hier hat die Absicht ihren Ursprung, in Shakespeares Dichtung politische Beweggründe einzuschmuggeln; Zeitanspielungen, Parteinahme zu suchen, wo nur der unbekümmerte Dichter der Quelle folgte, die hundert, zweihundert Jahre früher in ähnlichen Wirbeln dem Meer der Zeit zueilte, wie in seiner Gegenwart. Hier, im Mißdeuten, im Nichtverstehn dichterischen Schaffens liegt der Urgrund aller Versuche, dem Schauspieler Shakespeare den Lorbeer zu entreißen, weil der Autor dieser Dramen ein «gebildeter, politisch geschulter, staatsmännisch veranlagter, ein, was weiß ich, Mann gewesen sein müsse». Jedenfalls, als politischen Dichter werteten seine Zeitgenossen ihren Shakespeare nicht. Die damalige Zensur war streng, allein sie scheint doch im allgemeinen den Grundsatz einer klugen Überwachung befolgt zu haben: den Schild unentwegt vor die tödliche Stelle zu halten, statt ängstlich hin und her zu rutschen, um jeden Kratzer aufzufangen. Wenn, beispielshalber, der monarchisch gesinnte Höfling Sir Philipp Sidney Ihrer Majestät die Meinung geigte, so wurde das nicht weiter gerügt; dem Puritaner Stubbs kostete das gleiche Unterfangen die rechte Hand. Daß die Abdankungsszene in «Richard II.» zu Lebzeiten Elisabeths nicht gedruckt werden durfte, läßt gewiß nicht auf eine politische Tendenz des Dichters deuten. Da lag der Grund in der Furcht vor demagogischer Ausnützung. Vielleicht auch eine bloße Laune — denn die unbeschränkte Aufführungsmöglichkeit der *Historien* zeugt dafür, daß niemand in ihnen verkappte Politik suchte. Also politischer Dichter ist Shakespeare gewiß nicht! Ob vaterländischer?

Zum wenigsten scheint seltsam, daß in den auf uns gekommenen Lobreden, Zeugnissen, Verherrlichungen Shakespeares nie von dem nationalen Sänger, Seher, Führer die Rede ist. Weder Chettle noch Meres, nicht einmal Jonson weisen darauf hin, so viel mir bekannt. Wir lesen von der «heitern Liebenswürdigkeit», vom «zuckersüßen honigzüngigen, süßberedten» Geiste, vom «süßen Schwan von Avon», vom «Genius, dessen Gaben der Natur sich mit der Kunst» ver-

einten usf., wir lesen nichts vom Dichter des englischen Ruhms, der völkischen Aufrüttlung, nichts vom Rufer zur Einigung und all dem, was man erwarten müßte, wenn die Menschen von 1590 bis 1616 in dem Historienzyklus eine starke vaterländische Tendenz empfunden hätten. Die Nachwelt erst legte sie hinein, weil, wieder, die Unkenntnis dichterischer Arbeit sich eine Reihe Geschichtsdramen ohne patriotischen Hintergedanken nicht vorstellen kann. Kurz, wir haben den umgekehrten Fall, das Spiegelbild von heute, wo sicher der weitaus überwiegende Teil aller, die nach dem Dichter unsrer großen Epoche rufen, an einen Geschichtsherold denkt und einen Propheten, der uns den Sinn dieser Tage ausdeutete, ablehnen, wenn nicht steinigen würde. Deshalb darf man wohl auf die gefährliche Mißdeutung aufmerksam machen, welche die Messiassehnsucht nach dem «deutschen Shakespeare» geschaffen hat und damit ein Schlagwort, das sich grade nach den Kriegstagen jedem kommenden, großen Dichter hemmend in den Weg legen wird, wie es bisher so manchem freundlichen Talent zu unberechtigter Augenblicksbedeutung verhalf. Das Mittel dazu gibt die Nachprüfung aller sogenannten vaterländischen Stellen bei Shakespeare. Zu viele sinds ja gar nicht, wenn wir die einzig in Frage kommenden Historien durchblättern.

Der erste Teil von «King Henry the Sixth» bleibt weg. Da tastet ein Anfänger herum, um sich im kriegerischen Rüstzeug dramatisch zurecht zu finden. Im zweiten Teil dagegen spüren wir die Löwenklaue, und hier begegnen wir den ersten Worten von gesuchtem Charakter, wenn Salisbury I 1 zu seinem Sohn Warwick sagt[1]):

Pride went before, ambition follows him.
While these do labour for their own preferment,
Behoves it us to labour for the realm. . . . .
Join we together for the public good,
In what we can to bridle and suppress
The pride of Suffolk and the cardinal,
With Somerset's and Buckingham's ambition;
And, as we may, cherish Duke Humphrey's deeds,
While they do tend the profit of the land.

Warwick.
So God help Warwick, as he loves the land,
And common profit of his country!

[1]) Ich zitiere der Einheitlichkeit halber nur englisch, und zwar nach der Oxforder Ausgabe Craig-Dowden (Henry Frowde).

Das darf uns aber nicht täuschen. Ja, wenn das die sittliche Grundidee des Dramas wäre! Aber es handelt sich nur um Rede und Gegenrede, aus der Lage entspringend. Diese gleichen Männer, die nur an das Gemeinwohl zu denken erklären, verbinden sich auf den ersten Anhieb mit dem Rebellen York, der III 1 ausruft:

Whiles I in Ireland nourish a mighty band,
I will stir up in England some black storm
Shall blow ten thousand souls to heaven or hell —

also den Bürgerkrieg entzündet. — In der Beschränkung auf das Notwendige, Folgerichtige, also Natürliche liegt einer der Hauptunterschiede zwischen patriotischem und nationalem Dichter. Der patriotische benützt jede Gelegenheit, um seine Tendenz reden zu lassen und vergißt darüber die Kunst, der nationale stellt das Kunstwerk hin und überläßt dem Hörer die Wirkung, die Tendenz zu erkennen und aufzunehmen. Gute Beispiele sind für eins Wildenbruchs «Die Quitzows» (II 6, III 4, IV 7, 8 und Schluß), für zwei Kleists «Der Prinz von Homburg». Deshalb wäre es falsch, Worte, wie im dritten Teil IV 1 zu mißdeuten:

Hastings.
Why, knows not Montague, that of itself
England is safe, if true within itself?

Montague.
Yes; but the safer when 'tis back'd with France.

Hastings.
'Tis better using France than trusting France:
Let us be back'd with God and with the seas
Which he hath given for fence impregnable,
And with their helps only defend ourselves:
In them and in ourselves our safety lies.

oder in «King Richard the Third» III 4:

Hastings.
Woe, woe, for England! not a whit for me.
. . . . . .
O bloody Richard! miserable England!
I prophesy the fearfull'st time to thee
That ever wretched age hath look'd upon.

Solche Wendungen werden zu gern aufs allgemeine übernommen, wobei wieder der Streit um Goethes Deutschtum ins Gedächtnis tritt. Falsches Auslegen entsteht oft aus dem Anführen von Stellen zum Beleg der eignen Meinung. Nun ist sicher gar nichts gegen solche Handhabung einzuwenden; wie passen die obigen Worte

Hastings über den Bund mit Frankreich auf die heutige Zeit! Allein vor dem Überschreiben dieser Auslegung auf den Schöpfer hat man sich zu hüten. Das ist aber die Regel. Man denke nur an die beliebte Wendung «schon Goethe sagt ....». Wir laufen durch so viel Irrwege, daß wir sie nicht unnötig vermehren sollten. Den Nagel auf den Kopf trifft das Beispiel von Richmonds Schlußwort, das ich deshalb ausführlich gebe:

. . . . . .
England hath long been mad, and scarr'd herself;
The brother blindly shed the brother's blood,
The father rashly slaughter'd his own son,
The son, compell'd, been butcher to the sire:
All this divided York and Lancaster,
Divided in their dire division;
O! now, let Richmond and Elizabeth,
The true succeeders of each royal house,
By God's fair ordinance conjoin together;
And let their heirs — God, if thy will be so, —
Enrich the time to come with smooth-fac'd peace,
With smiling plenty, and fair prosperous days!
Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody days again,
And make poor England weep in streams of blood!
Let them not live to taste this land's increase,
That would with treason wound this fair land's peace!
Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!

Stände hinter Schlegels nationaler Epopöe die Absicht des Dichters, wäre «King Richard the Third» etwa, wie die Historia verlangt, das letzte Stück, oder ließe sich aus der Folge der Dramen wenigstens ein bestimmter Plan erkennen, so dürfte man hier eine rein patriotische Übertragung, ein «Schlußwort ins Publikum» herauslesen. Aber bekanntlich ist «King Richard the Third» das zweite Stück. Shakespeare blätterte, sozusagen, kreuz und quer in seinem Holinshed und bearbeitete, was ihm grade zusagte. Nun folgt die für uns, die wir seelische Kämpfe auf der Bühne mehr würdigen als Schwerterkreuzen, schönste Historie «King Richard the Second», dann die zeitlich weit abliegende «The Life and Death of King John», hierauf «King Henry the Fourth» und «King Henry the Fifth». Sicher, aus der Situation heraus wächst manches schöne Wort. Eine der stärksten sittlichen Wirkungen ist ja das Zusammenklingen von Dichtung und Wirklichkeit, was besonders der Deutsche schätzt:

Vom Staatsmann, Feldherrn die Statur,
Des Lebens ernstes Führen;
Vom Dichter seine Frohnatur,
Die Lust an dem Zitieren —

aber, wie gesagt, von solchem zufälligen Übereinstimmen bis zum gewaltsamen Verrenken des Laureaten selbst, ist ein Weg, der die Tafel trägt «Durchgang verboten». Dynastischer kann niemand denken, als der alte Gaunt, Lancasters Stammvater, wenn er («King Richard the Second» I 2) auf die Ermordung Gloucesters die Worte findet:

God's is the quarrel; for God's substitute,
His deputy anointed in his sight,
Hath caus'd his death; the which if wrongfully
Let heaven revenge, for I may never lift
An angry arm against his minister.

Das ist königstreu, und ich erinnere mich einer Behauptung, daß der große William da den Politiker spielte und gegen jene Hetzer losdonnerte, die in diesen Jahren wieder eine Absetzung der Königin anstrebten. Allein die Behauptung wertet sicher jeder nur als Beleg für meine Ausführungen. Grade der treue Diener seines Herrn schleudert dem unköniglichen Fürsten, der sein Reich verpfändet, die bittersten Vorwürfe ins Gesicht (II 1):

Now, he that made me knows I see thee ill;
Ill in myself to see, and in thee seeing ill.
Thy death-bed is no lesser than thy land
Wherein thou liest in reputation sick:
And thou, too careless patient as thou art,
Committ'st thy anointed body to the cure
Of those physicians that first wounded thee:
A thousand flatterers sit within thy crown,
Whose compass is no bigger than thy head;
And yet, incaged in so small a verge,
The waste is no whit lesser than thy land.
O! had thy grandsire, with a prophet's eye,
Seen how his son's son should destroy his sons,
From forth thy reach he would have laid thy shame,
Deposing thee before thou wert possess'd,
Which art possess'd now to depose thyself. . . . .

Und dem so scharf angegriffnen König, der den Rang in Übermut und Laune mißbraucht, weist der Dichter dann wieder die ergreifendste Klage zu, als er, gestürzt, in die Heimat zurückkehrt:

. . . . . I weep for joy
To stand upon my kingdom once again.
Dear earth, I do salute thee with my hand,
Though rebels wound thee with their horses' hoofs:
As a long-parted mother with her child
Plays fondly with her tears and smiles in meeting,
So, weeping, smiling, greet I thee, my earth,
And do thee favour with my royal hands.
Feed not thy sovereign's foe, my gentle earth,
Nor with thy sweets comfort his ravenous sense;
But let thy spiders, that suck up thy venom,
And heavy-gaited toads lie in their way,
Doing annoyance to the treacherous feet
Which with usurping steps do trample thee.
Yield stinging nettles to mine enemies;
And when they from thy bosom pluck a flower,
Guard it, I pray thee, with a lurking adder
Whose double tongue may with a mortal touch
Throw death upon thy sovereign's enemies.
Mock not my senseless conjuration, lords:
This earth shall have a feeling and these stones
Prove armed soldiers, ere her native king
Shall falter under foul rebellion's arms.

Der Schluß liegt nah, daß hier des Bürgers, des königstreuen Untertans Herz mitspräche. Aber der Verfasser ist nicht darauf festzulegen, denn der Rebell Bolingbroke, der dem Fürsten so wehmutschöne Sätze erpreßt, wird als Heinrich IV. im nächsten Drama hochgepriesen. Am stärksten jedoch klafft der Unterschied zwischen patriotischem Wünschen und dichterischem Geben in «King Henry the Fifth». Das Stück entsteht 1599. Politische Ereignisse großen Stils spielen sich um den Dichter ab; der gefährliche irische Aufstand des Hugh O'Neill, Grafen von Tyrone, ist ausgebrochen. Clemens VIII. hat ihn als Fürsten von Ulster anerkannt und gegen Elisabeth eine neue Bulle losgelassen. Der Günstling Essex liegt nach dem Verlust des irischen Feldzugs in Ungnade. Da packt der Dramatiker Shakespeare den Nationalheros an, den Volksliebling, den Helden der Schlacht bei Azincourt, in deren Gedenken die Nation jahrhundertelang die schönste Blüte des kriegerischen Stolzes sieht, und schreibt — kein Stück, das in die Gegenwart einschlägt, und aufruft zu nationaler Sammlung, sondern nichts als eine Historie mehr, schlechter, nüchterner, trockner wie manche andre. — Wir sehn klar: nur ein Zufall läßt ihn an den Stoff geraten, der, aus der Zeit geschaffen, der Zeit viel

hätte sagen müssen. Ein Zufall — oder die vorgezognen Linien, mit denen eine Götterhand selbst die Weiten des genialischen Erfassens umzirkt? Das Geheimnis dichterischen Wirkens schließt sich vor der zudringlichen Nähe des Alltags und überläßt meist geschäftstüchtigem Handwerk das Feld. Wer auf dem Berge steht, sieht über die Vorhügel hinaus in die Ebene. Auch für den Geist gilt die Horizontformel $4000 \cdot \sqrt{\text{Höhe}}$, womit wir mathematisch die scheinbar billige Weisheit ausdrücken, daß der am weitsten sieht, der am höchsten ragt.

Und nun verliert der Dichter jede Fühlung mit der Geschichte seines Stamms. Er wächst immer mehr zur Größe des Menschheitsführers empor. Die Tragödien reifen herauf, »Hamlet«, «Othello», «Macbeth», «King Lear», «Coriolanus». Shakespeare, gefeiert von den Zeitgenossen, zieht sich mehr und mehr von der Bühne zurück; «The Tempest», «The Winter's Tale» hallen als Schwanengesang vorüber; der Geistesfürst verläßt seine lärmende Hauptstadt, geht in die Stille seiner Jugend zurück. Da hat London eine «Theatersensation»: eine neue Historie des berühmten Mister William Shakespeare! Alles erinnert sich, wie vor zehn, zwölf Jahren die andern geschichtlichen Spektakels volle Häuser machten, rennt hinein, der Theaterdirektor fällt dem Kassierer um den Hals — da brennt «The Globe» während der Vorstellung ab. Ich bin sonst nicht abergläubisch, aber das ist einer der Zufälle, wo mans werden kann. Die Stätte seines Ruhms wehrte sich. Denn das Stück, um das es sich hier handelt, hat ein ganz seltsames Gesicht. Gar mancher Forscher grübelte schwer darüber nach. Es heißt: «The Famous History of the Life of King Henry the Eigth», vermutlich, wenn wir Sir Henry Wottons Brief vom 2. Juli 1613 an seinen Neffen richtig deuten, mit dem Untertitel «All is true», was ich übersetzen möchte: «Ja, so ists!»

Einig sind sich alle darüber, daß das Drama so, wie es vorliegt, nicht rein von Shakespeare ist. Das wäre auch unangenehm für diesen Aufsatz, denn grade in diesem Stück taucht eine Stelle auf, die an Hurrapatriotismus das übelste leistet, was ein Poet von des Stratforders Rang hätte je hervorbringen dürfen. Hätte — das heißt Konjunctiv, denn er hat es nicht getan und den Beweis dafür muß uns das Werk selbst geben:

Das Drama behandelt die Trennung der ersten Ehe Heinrichs VIII., und die Heldin ist Katharina von Aragonien, die zugunsten Anna Bullens verstoßne Gemahlin. Mit der Königin fällt

auch die zweite Hauptfigur, der allmächtige Ministerkardinal Wolsey, der wohl die erste kinderlose Ehe trennen will, als zweite Gattin aber eine ebenbürtige Dame wünscht und darum die Leidenschaft Heinrichs für das kokette Hoffräulein zu unterbinden sucht. Die etwas lockre Anna (siehe die Szene mit Lord Sands) siegt, die edle Königin stirbt zu Schluß des IV. Aufzugs verstoßen, in Kummer und Gram, und der Leser oder Hörer, der den Sinn- und Wortgewaltigen aus den Tragödien kennt, wo stets die Wucht unerbittlicher Gerechtigkeit das Böse niederschmettert, der Leser erwartet als letzten Akt die Bestrafung der Schuldigen, also Annas Ehebruch (mit Sands?), des Königs Schmach, Reue, Rache, vielleicht die Andeutung der dritten Vermählung. Moral: wie du mir, so ich dir! Keiner entgeht seinem Schicksal, aus Sünde, Ehebruch erwächst hier Fluch, dort Segen, ja, so ists — all is true. «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis», womit Goethes Höhe erreicht wäre. — Da platzt ein fünfter Akt hernieder, dessen erster Teil (Streit Gardiner-Cranmer) einmal aus einer von Shakespeare sonst nie benützten Quelle, dem Martyrologium von Fox, geschöpft ist, außerdem überhaupt nichts mit dem Stück zu tun hat, sondern offensichtlich nur die eine Person (Cranmer) beleuchten soll, welche in der zweiten Hälfte die schamloseste Lobhudelei auf die höchstselige Regentin, den Liebling des Volks losläßt, verziert mit Kränzen für den derzeit regierenden Herrn. Kurz, der fünfte Akt bringt die Taufe und Verherrlichung von Anna Bullens Kind Elisabeth und schlägt damit dem ganzen Stück ins Gesicht. Das hat Shakespeare nicht gemacht, nie! Ich erinnere zum Vergleich an die bekannte Schmeichelei in «A Midsummer-Night's Dream»:

Oberon.

That very time I saw, but thou couldst not,
Flying between the cold moon and the earth,
Cupid all arm'd: a certain aim he took
At a fair vestal throned by the west,
And loos'd his love-shaft smartly from his bow,
As it should pierce a hundred thousand hearts;
But I might see young Cupid's fiery shaft
Quench'd in the chaste beams of the watery moon,
And the imperial votaress passed on,
In maiden-meditation, fancy-free.

Das ist Schmeichelei, höfische Schmeichelei, aber vornehm gefaßt und nun halte man dagegen die maßlose Plumpheit Cranmers, deren Anfang schon den verstimmenden Zweck erkennen läßt:

. . . . . Let me speak, sir,
For heaven now bids me; and the words I utter
Let none think flattery, for they'll find 'em truth.
This royal infant, — heaven still move about her! —
Though in her cradle, yet now promises
Upon this land a thousand thousand blessings,
Which time shall bring to ripeness: she shall be —
But few now living can behold that goodness —
A pattern to all princes . . . . Saba was never
More covetous of wisdom and fair virtue:
. . . . all princely graces . . . . with all the virtues . . . .
Shall still be doubled on her; truth shall nurse her;
Holy and heavenly thoughts still counsel her;

und so noch achtundzwanzig Zeilen fort, bis er schließt:

Would I had known no more! but she must die,
She must, the saints must have her, yet a virgin;
A most unspotted lily shall she pass
To the ground, and all the world shall mourn her.

Donnerwetter, meint der König begeistert darauf, das muß ich mir vom Himmel aus ansehn, wenn ich mal tot bin! Man kann ihm das nachfühlen.

Als ich im Lauf dieser Studie das Drama las und zu diesem letzten Akt kam, fiel mir die kluge Gattin des unsterblichen Emmanuel Striese ein, die, als die ersten Akte der Römertragödie Titus Tatius durchrasseln, in der Verzweiflung den Schlußakt von Hasemanns Töchtern anhängt — und die Schlacht gewinnt! Ibsens Nora steigt auf und eignes Erlebnis und manches. Waren die Theaterdirektoren damals von anderm Schlag? Ich glaube nicht — und man gestatte mir darum eine Ansicht über diese letzte Historie Shakespeares zu entwickeln, die aus der Überlegung des Bühnenschriftstellers und Theatermanns geboren wurde. Diese Ansicht läßt zwei Lesarten zu, die eine gemeinsame Schlußfolgerung haben. Die eine nimmt, mit manchen Forschern, ein früheres Entstehn des Stücks an, zu einer Zeit, als Elisabeth noch herrschte oder eben verschieden war, also um 1602, 03, 04. Der Theaterdichter Shakespeare schrieb für seine Truppe eine neue Historie, und da er, wie stets, unbekümmert ans Werk ging, in getreuer Anlehnung an die Quelle, schrieb er einen seinem Gerechtigkeitsgefühl entsprechenden «Heinrich VIII» mit dem richtigen fünften Akt, Anna Bullens Sühnetod. War das Stück so zu geben? Kaum! Abgesehn davon, daß die lebende Elisabeth den Verfasser sicher wie den Schimpfschreiber Stubbs behandelt hätte,

würde auch die recht temperamentvolle Zuhörerschaft energischen Einspruch erhoben haben. Das mag dem Dichter Shakespeare erst eingefallen oder von einem der Kollegen gesagt worden sein, als das Stück fertig war, und so blieb es «im Archiv» liegen. Um 1613 bedurfte der Leiter des Globetheaters eines neuen Zugstücks, gedachte des vorgängerischen Glücks mit den Historien, und irgend jemandem fällt der vergessne «Heinrich VIII» ein. Nun setzt die zweite Lesart ein: das Werk entsteht erst jetzt. Der Globeleiter, aus besagten Gründen, sendet einen reitenden Boten zu Meister Shakespeare mit der flehenden Bitte um eine Historie, und der willfahrt und schreibt sinnend das Stück der vorigen Generation. Die gemeinsame Folgerung: der Direktor liest und sagt «ausgeschlossen»! Die vier ersten Akte gut, beim Schlußakt zerreißt uns das Publikum. Da muß mein bewährter Dramaturg und derzeitiger Hausdichter Fletcher eingreifen. Fletcher tuts, dichtet einen Prolog und vor allem einen neuen fünften Akt, dem zuliebe die vorhergehenden dann noch ein paar unmögliche, weil unbegründete Einschiebsel erhalten, so II 3

Chamberlain (Aside).

. . . . I have perus'd her well;
Beauty and honour in her are so mingled
That they have caught the king; and who knows yet
But from this lady may proceed a gem
To lighten all this isle?

und III 2,

Suffolk.

. . . . I persuade me, from her
Will fall some blessing to this land, which shall
In it be memoriz'd.

Vermutlich hat er auch die Bullenauftritte zusammengestrichen, um das unangenehme Gefühl einer Kritik der Mutter Elisabeths nicht aufkommen zu lassen. So würde, im Gegensatz zur Szene mit der Hofdame, die merkwürdige Kürze in Annas wichtigsten Szenen, Maskenball und Gespräch mit den Lords, verständlich.

Ein sehr klärendes Experiment müßte der Versuch sein, einen fünften Akt herzustellen, der dem logischen Gedankengang des Dichters der ersten vier gerecht wird. Damit soll nicht etwa einer ständigen Änderung das Wort geredet werden, sondern nur einer literarkritischen Prüfung. Ich glaube an eine erschütternde Wirkung. Ist doch jetzt schon die Steigerung bis zur Sterbeszene Katharinas

eine mächtige, wobei ich daran erinnern darf, daß die englische Bühne in gesundem Empfinden bis Kean, also bis zur Ausstattungsepoche; das Drama damit schließen ließ. Ich kann, nebenbei, durchaus nicht finden, daß dieser Auftritt in Fletchers Manier ist. Die Ausdrucksweise im Blankvers ist bei allen Elisabethanern, Shakespeare eingeschlossen, begreiflicherweise eine recht ähnliche. Logische Gründe sind in der Zuschätzung solcher Teilarbeiten doch wohl vorzuziehn. Dagegen erweckt die Szene das Gedenken an ein andres Stück aus der englischen Geschichte, das ein Deutscher schrieb: «Maria Stuart» von Schiller. Das Gespräch Katharinas mit Capuccius ähnelt dem letzten Marias mit Burleigh:

> Ich komme, Lady Stuart, Eure letzten
> Befehle zu empfangen.

Ein Vergleich der Technik beider Dichter läge nah, würde aber zu weit führen.

Kann ja auch nicht der Zweck dieser Zeilen sein! Die dürfen nur einen Versuch bedeuten, klärend auf das Verlangen nach dem großen, dem deutschen Dichter zu wirken. O, freilich, wir sind der Überzeugung, daß wir ihn alle jubelnd begrüßen würden! Denn was in uns lebt und jagt, heute ahnend aufdämmert, morgen im Siegesrausch lohend zum Himmel schlägt oder erzitternd im Granatenkrachen zusammenstürzt, alles, was unter dem Druck der wirklichsten Tage, die je gelebt wurden, in uns sich gewandelt hat an Glauben, Vertraun, Hoffnung, Liebe, Haß, Freundschaft, Härte, an all den «ewigen» Tugenden und Fehlern, das muß uns einer ausdeuten, zuschrein in den neuen Worten, die wir selber nicht finden, die der Geist nur dem einbläst, der erwählt und geheiligt. Kommen muß der Messias — doch in welchem Gewand wird er auftauchen? In welcher Form uns die frohe Botschaft reichen? Wenn auch für ihn der Vers gilt —

> Freue Dich, Du Nazarener
> Auf das Kreuz, das Du mußt tragen;
> Denn Dein Ruhm beginnt auf Erden
> Erst, wenn sie Dich drangeschlagen!

—? Wir können nichts tun, als harren und den Boden nach Kräften vorbereiten, aus dem er wachsen soll. So laßt uns erstmals damit anfangen, kritisch gegen uns selbst zu werden, gegen unsern Überschwang und gegen die hämische Zweifelsucht. Dann wollen wir

ehrlich versuchen, alle Keime, Hoffnungen, Wünsche, die da und dort und an tausend Stellen zutage sprießen, sorgsam zu prüfen. Laßt uns einen der erbärmlichsten Sätze endlich vergessen, der schon so viel gemordet hat: «Was kann aus Nazareth gutes kommen?!» Laßt uns als erste Voraussetzung immer an der Ehrlichkeit des Gegners festhalten! Laßt uns nie vergessen, daß wir ein Volk sind von großer Fruchtbarkeit, von reichen Ideen, von starker Aufnahmefähigkeit, von einzig dastehendem Verständnis für das Fremdeste! Laßt uns ehrfürchtig werden in unsrer neuen Zukunft, daß wir den hohen Ansprüchen gewachsen sind, die der Dichter unsrer Tage vielleicht bald, vielleicht spät von uns und unserm Nachgeschlecht verlangt! Dann können wir ihm auch mit der ruhigen Bestimmtheit und Würde gegenübertreten, die der Deutsche noch immer aufbrachte, wenn es «ernst» wurde. Mag auch die neue Botschaft unserm Eigenwillen, unserm Selbstgefühl schärfer ins Ohr klingen, als wir erwarten. Schon einer unsrer Heerführer sprach das mahnende Wort: das deutsche Volk braucht einen schwer errungnen Sieg! — Was wird uns erst der Dichter sagen?! Wer die Jahrhunderte überschaut, urteilt anders als jener, der im kurzen Tag sein Recht und Unrecht abwägt. Das soll keinen schemenhaften Kosmopolitismus verschleiern. Den Unsinn eines verschwommenen Weltbürgertums hat uns die Verschwörung von 1914 doch wohl aus der Seele gebrannt. Aus der völkischen Eigenart allein kann der Fortschritt erwachsen, der im Wettkampf der Nationen zur Wohltat für die Menschheit wird. Aber warnen möchte ich vor dem Einschleppen überlebter Begriffe. Adel verpflichtet, Herr sein verpflichtet — der nationale Dichter, der uns aus der blutigen Mächteumwertung erstehn soll, darf nicht mit der patriotischen Elle des Krähwinkler Landsturms gemessen werden. In Zeiten der Kraft und Faust liegt solche Gefahr sehr nah. Auch wir von heute werden ihr nicht entgehn, manche Zeichen sprechen dafür. Drum Herzen auf, damit wir den tiefen Sinn der Ungeheuerlichkeit eingraben, daß ein Land von der geistigen Höhe des unsern erst durch einen Kampf auf Tod und Leben gegen alle seine Weltstellung ertrotzen konnte. Wahrlich, das Land muß von überragender Bedeutung sein! Großzügig wird es sein und nimmer kleinlich! Seine Geistigkeit wird wachsen, wie seine Macht. Und sein Sänger wird den hohen Flug, die Schwungkraft wiederfinden, wie sie, in der kleinern Zeit eines unter uns liegenden Jahrhunderts Friedrich Schiller fand, den wir als Inbegriff des deutschen Dichters verehren. Er war

es — für seine Zeit. Er sprach aus, was beinah hundert Jahre lang des Deutschen sittliches Empfinden bewegte. Und hieß das nicht zugleich die Ethik der zivilisierten Welt? — Auch Schiller ragt über Zeit und Genossen hinauf in die Regionen der Menschheitsführer! Aber ebensowenig wie der Engländer Shakespeare die *Kultur* Dänemarks preisen wollte, als er die ewigen Fragen des armen grübelnden Verstands so eindringlich in dem Dänen Hamlet verkörperte, ebensowenig stellte der Deutsche Schiller den aufgeblasnen Gallierstaat über sein Vaterland, wenn er sein gewaltiges, sein stolzestes, sein deutschestes Wort auf die Lippen eines Franzosen legte:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!

Und damit — Platz für den nächsten!

Shakespeare als Bildner des Schauspielers.

Von

Adolf Winds.

Gesetzestafeln von unvergänglicher Prägung sind die Lehren Hamlets an die Schauspieler. Ehe aber die goldenen Worte auf ihren Kern geprüft werden, im einzelnen auf all die Lichter hingewiesen wird, die der Dichter dem Schauspieler über das innerste Wesen seiner Kunst auch in jedem anderen seiner Werke aufsteckt, seien, was ihre darstellerische Wiedergabe betrifft, zuvor zeitliche und nationale Unterschiede ins Auge gefaßt.

Auf dem Wege ihrer Entwicklung war die Schauspielerkunst gerade in England frühzeitig zu Ansehen und Bedeutung gelangt. Während im übrigen Europa unter dem Einfluß der Humanisten die dramatischen Dichtungen des Altertums, soweit sie bekannt waren, höchstens in schulmäßigen Aufführungen gegeben wurden, in der Hauptsache aber nur als Lehr- und Lesestoff dienten, trat in England eine Reihe von Theaterdichter auf den Plan, die ohne literarische Rücksichten, ohne jeden Zusammenhang mit der Antike und den religiösen Spielen das Kunstdrama volkstümlich machten. Ihnen war die von der theatralischen Wiedergabe ausgehende Wirkung die Hauptsache; durchdrungen von der Ansicht, daß ihre Stücke für die Aufführung bestimmt sein sollten, hielten sie die Lektüre für ein Unding. Diese Auffassung ließ die Dichter von vornherein in ein näheres Verhältnis zur Schauspielkunst treten; sie gaben ihr ein Material in die Hände von einer Mannigfaltigkeit, Fülle und Tiefe, wie das weder die fast gleichzeitig sich entwickelnde dramatische Dichtung Spaniens noch Frankreich imstande war.

Mit seinen Vorläufern und dichtenden Zeit- und Landsgenossen nahm auch Shakespeare gleichen Standpunkt ein. Otto Ludwig prägte das bezeichnende Wort: «er hat seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben».

Die im Hinblick auf die Bühnenwirkung schaffende dramatische Dichtung mußte auf die Entwicklung der Schauspielkunst naturgemäß den bedeutendsten Einfluß üben, als sie ihr die Aufgabe stellte, das Werk des Dichters aus eigener Kraft zu ergänzen, ja diese ausgestaltende Mithilfe geradezu herausforderte. Auf dem *ihr zugewiesenen* Gebiet schoß die Schauspielkunst gelegentlich *über das* Ziel hinaus, dahin deuten die Worte: «es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester harbuschiger Geselle eine Leidenschaft in rechte Fetzen, rechte Lumpen zerreißt». Daß aber — an und für sich — die Darstellung der «Leidenschaft» den Kern der schauspielerischen Aufgabe bilden soll, geht aus dieser Stelle hervor, gemünzt war sie offenbar gegen ein wüstes Kraftmeiertum, das aus früheren Zeiten überkommen war; Shakespeare und seine Tragöden Burbage und Alleyn haben gewiß auf dem Boden der Natur gestanden. Später, als der Einfluß der französischen Spielweise in England zu wirken begann, verfielen Cibber, Betterton, Quin usw. in deklamatorische Manieren; Garrick beseitigte durch sein Auftreten den herrschenden «chant», fand den Rückweg zur Natur, Kean schwenkte wieder ins Theatralische ab, John Booth glänzte durch Einfachheit, indes Irving, der letzte der bedeutenden englischen Schauspieler, wieder Kulissenstaub an den Füßen trug.

Die Wellenlinie in der Entwicklung der englischen Schauspielkunst findet sich auch in der der anderen Nationen: das Streben nach Natürlichkeit führt zeitweilig zur Verflachung, die wieder aufgerichtete Kunstform erstarrt zur Manier, die dann durch den neuerdings über sie hereinbrechenden Naturalismus beseitigt wird. In dem beständigen Auf und Nieder setzt sich die Linie fort.

War zu verschiedenen Zeiten der Einfluß der französischen Bühne auf die englische zu beobachten — auch heute macht sich in der englischen Darstellung der Tragödie der «chant» geltend —, so blieb umgekehrt der englische Einfluß auf das französische Theater gering. Der in London erzogene Talma verehrte zwar Shakespeare und erkannte — im Zeitalter Voltaires! — seine wahre Größe. Er spielte den Othello in der «Bearbeitung» von Ducis, aber, wie er in seinen «Memoires» nachdrücklich betonte, nicht den des Bearbeiters, sondern den Shakespeares. Talma, der als ein Hauptvertreter der klassischen französischen Darstellungsweise gilt, hat offenbar von der englischen Bühne oder vielmehr durch die Bekanntschaft mit Shakespeare wertvolle Anregungen empfangen. Was Wilhelm von

Humboldt in seinen Briefen aus Paris (August 1799)[1]) an Goethe über Talmas Spiel berichtet, läßt darauf schließen: «Wenn man bei anderen Schauspielern wohl hie und da einzeln ein schönes Gemälde, wie man es hier nennt, bemerkt, so zeigt Talmas Spiel eine ununterbrochene Folge derselben, einen harmonischen Rhythmus aller Bewegungen, wodurch das Ganze wieder zur Natur zurückkehrt. In diesem Teil der Kunst mag indes Talma seine Vorgänger erreicht oder übertroffen haben, worin er aber vorzüglich um einige Schritte weiter gegangen zu sein scheint, ist die Wahrheit und Stärke des Ausdrucks. Man sieht, daß er nicht, wie es die Art der hiesigen Schauspieler ist, welche die meisten ihrer Rollen durch die Tradition empfangen, nur andere Schauspieler, sondern daß er die Natur selbst studiert hat. Er nimmt sich mehr Freiheiten, als es die französische Bühne sonst erlaubt, er spricht wirklich mit den Personen des Stückes, nicht, wie auf der französischen Bühne noch meistenteils geschieht, mit den Zuschauern».

Freilich, Talmas Beispiel hat nicht sonderlich nachgewirkt. Mounet-Sully, der in unseren Tagen auf französischer Bühne den Hamlet spielte, hatte von Shakespeares Geist kaum einen Hauch verspürt.

Auch auf die Darbietungen des russischen Theaters, soweit es seine Werke bringt, hat Shakespeare geringen Einfluß genommen. Der russische Schauspieler, ungemein talentvoll in Gestaltung der Figuren seiner eigenen nationalen dramatischen Literatur, hat nur lose Beziehungen zu Shakespeare: stark in der Darstellung des Realen, vermag er nicht die bei Shakespeare notwendige Brücke vom Realen ins Ideale zu schlagen.

Dagegen hat die italienische Bühne durch die gewaltigen Tragöden Rossi und Salvini den Weg zu Shakespeare gefunden. Die Bemerkung Tiecks in den «Dramaturgischen Blättern»: «daß die tragischen Darstellungen der italienischen Schauspieler, die sie zuweilen versuchen, höchst monoton, ermüdend und langweilig sind», ist längst hinfällig geworden.

Novelli, der gegenwärtig als großer italienischer Shakespearedarsteller gepriesen wird, ist sogar ungemein kurzweilig, er stellt die von ihm gegebenen Figuren in stark theatralische Beleuchtung.

Von allen Nationen aber hat die deutsche durch Shakespeare

---

[1]) Veröffentlicht im dritten Band der von Goethe herausgegebenen «Propyläen» unter dem Titel: «Über die gegenwärtige französische tragische Bühne».

die stärksten Anregungen empfangen, auf keine anderen Schauspieler, als die deutschen hat Shakespeare so nachhaltig eingewirkt. Selbst auf die in seinem Mutterlande nicht. Die Reihe der hervorragenden englischen Schauspieler, die als Shakespearedarsteller berühmt sind oder waren, ist bald erschöpft. Welch eine Galerie von deutschen Schauspielern stellt in diesem Punkte unsere eigene Theatergeschichte *auf! E*ine geschlossene Reihe von Darstellern des Hamlet in mannigfacher, den Zeitströmungen sich anpassender Verschiedenheit: Brockmann, Pius, Alex. Wolff, Emil Devrient, Josef Wagner, Kainz, Moissi. Welch ein ruhmvoller Kranz von Darstellern des Lear: Schröder, Iffland, Anschütz, Grunert, — welch eine Folge berühmter Darsteller des Falstaff: Ludwig Devrient, Döring, Baumeister, — des Othello: Fleck, Dessoir, Matkowsky usw.

Die Überlegenheit des deutschen Darstellers dem englischen gegenüber hat noch ihren besonderen Grund. Der englische Schauspieler in seiner Eigenschaft als «star» spielt gewöhnlich die sämtlichen Hauptrollen in den Stücken Shakespeares, gleichviel, ob sie seiner künstlerischen Eigenart entsprechen oder nicht, indes der deutsche Schauspieler nur die Rollen aufgreift, die innerhalb seiner Natur und seines künstlerischen Vermögens liegen, nur solche Leistungen machen ihn berühmt. Auch hängt der Engländer in Darstellung der Figuren Shakespeares weit stärker an der Überlieferung als der deutsche, der in Verkörperung dieser Aufgaben stets neue Wege sucht.

Freilich, in einem bleibt der deutsche Schauspieler zurück: in gewissen komischen Figuren trifft er nicht im überzeugenden Maße die Clownnote, die der Engländer aus dem ihm eigenen spleenigen Naturell ohne Mühe schöpft. Dort aber, wo der Humor sich mit der Träne mischt, wo die Figur auch die charakteristische Gestaltung verlangt, wie beim Narren im Lear, läßt der deutsche Schauspieler den englischen weit zurück.

Der erste unter ihnen, dem die Gestaltungen Shakespearescher Rollen den Weg zum Gipfel der Meisterschaft wies, war Friedr. Ludwig Schröder; nach ihm gab es keinen bedeutenden deutschen Schauspieler, dem Shakespeare nicht der Lehrmeister war.

Wodurch kommt nun gerade Shakespeare der Kunst des Schauspielers in so besonderem Maße entgegen?

Weil er mehr als jeder andere dramatische Dichter in der Verkörperung seiner Gestalten von der menschlichen Natur ausgeht. Vor ihm war es Molière, der zwar auf demselben Boden stand, aber

nur einzelne Figuren mit vollem Leben ausstattete, Shakespeare aber schritt den ganzen Kreis der Schöpfung aus. Vor ihm und nach ihm bewegten und bewegen sich die dramatischen Dichter in bestimmten oft von ihnen selbst gezogenen Grenzen; teils schufen sie aus nationalen, teils aus ethischen, teils aus ästhetischen Impulsen. National waren die Spanier, ethisch Molière, ethisch und ästhetisch die deutschen Klassiker. In vielen ihrer Schöpfungen spricht der Dichter über die von ihm geschaffenen Gestalten hinaus, Shakespeare allein tritt überall in seinen Werken hinter seine Gestaltungen zurück, sie sind in keinem einzigen Falle Herold seiner Weltanschauung, nie und nirgend fällt ein Wort, das nicht in dem besonderen Wesen des vorgeführten Charakters seine Wurzel hat.

Darum hat der Schauspieler bei der Verkörperung dieser Gestalten stets den festesten Boden unter den Füßen, erst durch die ihm von Shakespeare gestellten Aufgaben erstieg seine Kunst den Gipfel, weil der Kern ihres Wesens in nichts anderem besteht als in der naturgetreuen Darstellung der menschlichen Leidenschaften. Und dazu bietet ihm keine andere dramatische Dichtung solchen Anhalt, als die Shakespeares. Hier decken sich die Ziele der einander ergänzenden Künste am auffallendsten, hier werden dem Schauspieler die Sinne für den Ausdruck der menschlichen Leidenschaften geschärft, denn in den Werken Shakespeares erklingen sie in ihren Urlauten.

Werfen wir nochmals einen Blick auf die Entwicklung der schauspielerischen Kunst, so finden wir im attischen Theater eine sicherlich durch Klang und Seele im besonderen Maße ausgezeichnete Darstellungsweise, die aber durchaus auf rhetorischer Grundlage beruhte. Wie weit sich von ihr die römische Schauspielkunst entfernte, wissen wir nicht genau. In der Wiedergabe der Mysterienspiele und der volkstümlichen Schwänke des Mittelalters war tragische und komische Darstellungsart streng getrennt, sie blieb es auch in der späteren aus diesen Elementen sich entwickelnden theatralischen Kunst; die französische Bühne richtete strenge Grenzen auf, wohl auch die alte englische. Burbage und Alleyn waren ausschließlich Tragöden, das Bereich des komischen Darstellers blieb wohl auch zu Shakespeares Zeiten ein Fach für sich, darauf deuten die Worte: «die bei Euch den Narren spielen»; Garrick aber war zwar nicht der erste Schauspieler, der tragische und auch komische Rollen spielte, wohl aber kam durch ihn die Natürlichkeit der komischen Darstellung vollsaftig in den Bereich der Tragödie.

Zum mindesten öffnete er wieder die durch den Deklamationsstil verschütteten Quellen.

Garricks Auftreten warf seine Strahlen auch auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst. Koch, Schönemann, Ekhof hatten zwar auch schon neben den tragischen komische Rollen gespielt; allein die Darstellungsweise fiel noch streng auseinander, sie war in tragischen Aufgaben rhetorisch, in komischen burlesk; erst Schröder vereinigte in seiner Person die Natur des komischen und tragischen Darstellers, die Errungenschaften des komischen Schauspielers kam auch seinen tragischen Gebilden zugute.

Das Beispiel, das er gab, vor allem aber die neuen Aufgaben, die in den Dichtungen Shakespeares der deutschen Schauspielkunst geboten wurden, erweiterten ihre Grenzen, sie geriet an ihren bedeutendsten Wendepunkt. Wie Lessing die Literatur aus den Banden des französischen Klassizismus befreite, so befreite Shakespeare durch Schröders Vermittlung die Schauspielkunst aus den Banden sie einer mehr oder minder einschnürenden Konvention.

Der Beweis kann nicht geliefert werden, ohne das Wesen der schauspielerischen Kunst von Grund aus zu erörtern. Ihre Aufgabe ist die Darstellung der menschlichen Leidenschaften. Die Gestalt in ihren Umrissen gibt der Dichter. Sie kann der Schauspieler in der Enge seiner Individualität zwar oft verschieben und verrücken, ihr volles Leben erhält sie nur dann, wenn die dargestellten Leidenschaften, Gemütszustände, Wallungen und Erregungen in den wahrhaftigen Naturlauten erklingen. Was über Auffassung des Schauspielers im Hinblick auf seine Rolle gesprochen und geurteilt wird, drischt leeres Stroh. Der Schauspieler ist in den Grenzen seiner Individualität befangen und muß die Rolle spielen, wie es ihm seine Individualität gestattet. Die geschlossenste Leistung kommt dann zustande, wenn das Wesen der Rolle mit dem der Individualität zusammentrifft; doch hat es der Schauspieler in der Hand, in künstlerischem Sinne die Grenzen der Individualität zu erweitern, dazu verhilft ihm niemand mehr, als die Aufgaben, die er in den Shakespeare'schen Dramen zu lösen hat. Der Dichter wird hier dem Schauspieler nach zwei besonderen Richtungen hin zum Lehrmeister. Vermöge der Kraft seiner Diktion zwingt er den Interpreten dem steten Wechsel in Stimmung und Gedankengang gerecht zu werden, zum anderen hält er ihn an, überall im Wort den Naturlaut aufzusuchen, der nirgendwo mit dem Sinn besser verankert ist, als in der Sprache Shakespeares. Bei Schiller sitzt

der Schauspieler in den Steigbügeln der Rhetorik, bei Shakespeare dagegen auf ungesatteltem Pferde, das überdies als echtes Vollblut sich bäumt, springt und nur den geübten Reiter auf sich duldet.

Im Wort den Naturlaut aufzusuchen, und ihn zu Gehör zu bringen, ist die oberste Pflicht des Schauspielers; erst durch die restlose Erfüllung dieser Pflicht wird er in seiner Kunst selbständig und rückt an die Seite des Dichters, der wohl den Gedanken gibt, aber nicht den Laut. Erst der Laut erhebt, erwärmt und durchglüht das Wort, gleich dem Sonnenlicht, das die Farben der Glasfenster in ihrem Glanze aufleuchten läßt.

Weil aber bei Shakespeare die Figuren immer und überall durchaus im eigenen individuellen Boden wurzeln, ist ihnen mit leerer Rhetorik nirgends beizukommen; nur dann wird dem Schauspieler der Wurf gelingen, wenn er die Figur in der ihr eigenen Sprache reden läßt. Mit einer Sicherheit, die wieder den literarisch unbekümmerten lediglich für das Theater schaffenden Dichter erkennen läßt, hat aber Shakespeare seine Charaktere stets so geformt, daß sie dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine künstlerischen Ausdrucksmittel aufs mannigfaltigste und restlos zu verwerten. «Man hat so viel über Shakespeares Charakter gesprochen», sagt Otto Ludwig in den Studien, «man sollte über seine Rollen sprechen. Denn eben was sie zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen Charakteren. Es wird immer klarer, daß Charakteristik, Malerei der Leidenschaft, Intimität und Expansion der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorgingen».

Die besondere Rücksichtnahme auf diese Bedürfnisse wurde dem «Theaterspiel» zur hohen Schule. Das ihm gesteckte Ziel trat klar hervor, ebenso die Einsicht, daß der Erfolg an die mit- und nachschaffende Durchdringung geknüpft war; man nutzte die gegebenen Winke und ging festen Schrittes an der Hand des Dichters gleich ihm an die Quellen der Natur. Es wurde dem Schauspieler leicht, den klanglichen Ton der Leidenschaft zu treffen, als ihm der Dichter nicht nur die unbedingte Wahrheit im Ausdruck, sondern auch die theatralische Handhabe bot, sie in der gleichen Reinheit wiederzugeben. Aber nur der Schauspieler kam ans Ziel, der die vom Dichter geforderte Selbstzucht auch übte, sich los machte von allen Banden der Konvention, stets auf die eigenen Stimmen in seiner Brust horchte, verglich, prüfte, erwog, ob dargestelltes und eigenes Empfinden in ihren Ausdrucksformen auch übereinstimmten. Auf

diesem Wege dämmerte ihm eine alte, zeitweilig vergessene Wahrheit auf: daß Ton und Timbre von der mimischen Bereitschaft abhängen, die seelische Spannung erst auf Muskel und Antlitz ihre Wirkung genommen haben muß, ehe sich die Rede der auszudrückenden Leidenschaft und Gemütsstimmung gemäß färbt und schattiert. Weil nun gerade Shakespeare niemals rhetorisch breit wird, die Rede im Widerspiel der aufblitzenden Gedanken, der wechselnden Empfindungen auch im regsten Fluß nie ohne Ein- und Zwischenschaltungen ist, lernte der Schauspieler die Kunst, sie in seinem Munde so entstehen zu lassen, als ob das Wort eben in seinem Innern geboren worden wäre, eine Kunst, die ohne vorausgegangene richtige mimische Einstellung nicht möglich ist. Die richtige mimische Einstellung ist die Hauptsache; darum die Mahnung: «sägt nicht so viel mit den Händen durch die Luft», und die Verwarnung vor den «verworrenen stummen Pantomimen».

So wurde Shakespeare mittel- und unmittelbar dem Schauspieler ein Lehrmeister für die Technik seiner Kunst, er warnte nicht nur vor dem «Stolzieren und Blöken», sondern wies auch, wie man es anders und richtig mache. Nur der Schauspieler gelangt auf die Höhen, der die gegebenen Lehren voll in sich aufgenommen, darum gilt der reichste Kranz, der hier zu vergeben ist, dem «Shakespearedarsteller».

Alle Meister haben emsig nach diesem Kranz gestrebt und der Ruhm ihres Namens knüpft sich in den meisten Fällen an die vollendete Wiedergabe Shakespeare'scher Gebilde.

Die Meisterschaft ist in diesem Falle noch von einer besonderen Tugend abhängig: «mitten im Strom und Wirbelwind der Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt». Welche Eigenschaft wird hier neben der Naturwahrheit noch nachdrücklich verlangt?

Grazie.

Georg Brandes hat für die schöne Linie in Shakespeares Werken ein bezeichnendes Wort geprägt, er nennt sie die «Mozart'sche Ader». Sie blüht in tausend Bildern und Gleichnissen auf, die aber nirgends spruchartig wirken, sondern als die phantasievolle Steigerung der natürlichen Rede empfunden werden. Diese Blütenpracht der Sprache Shakespeares in die Gliederung der Rede unterzubringen ist nicht leicht, und erfordert eine besondere Gewandtheit, rhetorische Mittel langen hier nicht zu, als die Bilder nicht der Schmuck, sondern der Nerv des dramatischen Ausdruckes sind.

Weil das Streben nach Wahrhaftigkeit leicht auf naturalistische Abwege führen kann, steckt Shakespeare der Schauspielkunst noch ein besonderes Ziel: Rednerisches auch dort in Dramatisches zu verwandeln, wo es sich um die schöne Form handelt. Damit fördert er die rednerischen Fähigkeiten des Schauspielers, die Modulation wird reicher, das Sprachvermögen wächst, innerhalb des Tonbezirkes der natürlichen Ausdrucksformen hebt ihn die gesteigerte Gewalt der Bildersprache in den Klangbereich des Rhythmischen empor, und erst die Vermählung des der Natur entnommenen Affekttones mit der musikalischen Schönheit des sprachlichen Rhythmus macht den Schauspieler zum Künstler.

Auf diesen Weg weist ihn niemand so nachdrücklich als Shakespeare. Er zeigt ihm ferner auf Schritt und Tritt, daß der Kontrast das dramatisch wirksamste Ausdrucksmittel ist. Sowohl innerhalb der Diktion wie in Gegenüberstellung der Charaktere macht Shakespeare von der Kontrastwirkung stets besonderen Gebrauch, erleichtert, vertieft dadurch die Aufgabe des Schauspielers. Erleichtert sie, weil er den notwendigen Tonwechsel zielbewußt hervorruft; vertieft sie, weil er in der Gruppierung der Figuren, in dem wohlgeordnetem Verhältnis der Gegenspieler untereinander die sicherste Grundnote für die Charakteristik der einzelnen Gestalt gibt. Er sorgt dafür, daß im Orchester der Stimmen die Hauptfigur ihren besonderen Klang hat, er schärft das Ohr für die charakteristischen Verschiedenheiten der sprachlichen Rhythmik. Othello schöpft seine Gleichnisse aus dem Born einer quellenden Phantasie. Jago aus der Schärfe des Verstandes; dem vollen Brustton des Helden steht die tonhelle Geschmeidigkeit Jagos gegenüber. Desdemonas Lieblichkeit ist der Sopran, Emilie der kontrastierende Alt, Brabantio bringt die Baßnote, Cassio, Roderigo sorgen in den verschiedenen Abstufungen ihrer Jugendlichkeit für das Erklingen des Tenors. Auch im Lear, Romeo usw. sind die Stimmfarben mit Sorgfalt nebeneinander gestellt. So wird der Schauspieler klanglich auf den Grundton seiner Rolle festgelegt, die Mannigfaltigkeit in den Gegenspielern aber gibt ihm die reichste Gelegenheit zur Variation. Hamlet ist dem Geist, der Mutter, dem König, Horatio, der Ophelia, dem Schauspieler, dem Totengräber, Osrik, Laertes, Güldenstern und Rosenkranz, dem Polonius gegenübergestellt; die Beziehungen sind überall anders, mithin ist der Darsteller gehalten jedem der geführten Gespräche einen anderen Unterton zu verleihen. Je besser und schärfer ihm diese Schattierungen gelingen,

um so interessanter wird seine Leistung; er selber aber vermag durch die an die einzelne Rolle gesetzte Arbeit die Grenzen seiner künstlerischen Individualität im ganzen zu erweitern.

Noch aus einem anderen Grunde wird Shakespeare aus seiner mimischen Einsicht heraus der besondere Führer des Schauspielers. Weil er als der für die theatralische Aufführung schaffende Dichter stets das lebendige Spiel vor Augen hat, sieht er im Geist den ausübenden Schauspieler vor sich; aus dieser Anschauung entspringt ihm die Erkenntnis des schon betonten mimischen Grundgesetzes: die Gebärde geht dem Worte voran. Shakespeare kennt die Gebärden des leidenschaftlichen Ausdruckes und gibt uns stichhaltige Proben.

So heißt es z. B. in «Heinrich V.»:

> . . ahmt den Tiger nach in seinem Tun;
> Spannt Eure Sehnen, ruft das Blut herbei!
> Dann leiht dem Auge einen Schreckensblick;
> Nun knirscht die Zähne, schwellt die Nüstern auf,
> Den Atem hemmt.

Die mimischen Erscheinungen eines Wutausbruches sind hier aufs deutlichste gegeben. Bezeichnend ist das vorangehende: «spannt Eure Sehnen!». Es ist wie ein Aufruf zu mimischer Bereitschaft; das Spannen der Muskel wie ihr Entspannen übt den ausschlaggebenden Einfluß auf die Färbung des Tones; hier klingt er metallisch, rauh und hart, dort weich, energie- und kraftlos.

Im «Wintermärchen» finden wir in folgenden Versen eine Kennzeichnung der Mimik des Erstaunens:

> Sie schienen fast, so starrten sie einander an, ihre Augenlider zu zersprengen; es war Sprache in ihrem Verstummen und Rede selbst in ihrer Gebärde, sie sahen aus, als wenn sie von neu entstandenen oder untergegangenen Welten gehört hätten.

Ein Fingerzeig sind auch die Worte Hamlets:

> Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
> Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
> Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
> Nach eigenen Vorstellungen so zu zwingen,
> Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
> Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
> Gebrochne Stimm und seine ganze Haltung
> Gefügt nach seinem Sinn.

Neben solchen Stellen finden sich andere, wo seelische Zustände in ihrer Wirkung auf das Körperliche geschildert sind.

So äußert Clarence im «Richard III.» seine Todesangst:

. . . . . oft strebt ich den Geist
Schon aufgegeben, doch die neid'sche Flut
Hielt meine Seel und ließ sie nicht heraus
Die weite, leere, freie Luft zu suchen;
Sie würgte sie mir im beklommenen Leib
Der fast zerbarst sie in die See zu speien.

Jago brütet über die Erregung von Eifersucht:

Gefährliche Gedanken sind gleich Giften,
Die man zuerst kaum wahrnimmt am Geschmack,
Allein nach kurzer Wirkung auf das Blut
Gleich Schwefelmienen glühn.

Der König im «Hamlet» wird von Reue und Zerknirschung niedergeworfen:

Beugt euch, ihr starren Knie! gestähltes Herz
Sei weich wie Sehnen neugeborener Kinder.

Julia wird von Schamhaftigkeit überwältigt:

Komm, ernste Nacht, du züchtig stille Frau
Verhülle mit dem schwarzen Mantel mir
Das wilde Blut, das in den Wangen flattert.

Diese Stellen lassen sich ins Ungemessene vermehren; sie sind ebenso wie die Worte Hamlets an die Schauspieler ein Katechismus für die darstellende Kunst.

Er gilt für alle Zeiten.

Vielleicht hat die gegenwärtige Schauspielkunst sich eine der Regeln besonders zu Herzen genommen: «Wenn Ihr den Mund so voll nehmt, möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören». Das Bestreben dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen, hat sie bis zur Undeutlichkeit in der Sprachbehandlung geführt; der Punkt an dem die Kunst auf ihrem Entwicklungsgang einen Schritt seitab in die Niederung des Naturalismus geriet, ist wieder überwunden, und der Gewinn neuerer Schauspielkunst, die psychologische Vertiefung, zu der sie namentlich durch die Dichtungen Ibsens angehalten wird, ist den Schätzen entnommen, die sie aus der Darstellung der Charaktere Shakespeares von altersher angesammelt hat.

Mithin kann im eigentlichen Sinne von einer alten und modernen Kunst auf diesem Gebiete nicht die Rede sein; es haben sich von jeher die Schauspieler nur in gute und schlechte unterschieden;

gerade die Gestaltung der Figuren Shakespeares war und ist der Prüfstein für Echtheit von Wesen und Art.

Nur wer der Phantasie des Dichters mit der gleichen Kraft des Flügelschlages zu folgen vermag, wird ihm gerecht; und darum ist Shakespeare ein Jungbrunnen für den modernen Schauspieler, dessen Vermögen durch die Gestaltung von Figuren in Anspruch genommen ist, die auf dem Boden einer rationalistischen Weltanschauung stehen; von der Krume des Ackers wird er hinausgeführt in die Zauberwiesen der Romantik, er atmet die Lüfte eines Zeitalters, das, um wieder ein Wort Georg Brandes zu gebrauchen, von «glühendster Einbildungskraft und kostbarster Naivetät» erfüllt war.

Dickens und Shakespeare.

Von

Wilhelm Dibelius.

Über dies Thema ist in Festreden und Feuilletons bereits manches geschrieben worden, und nur mit Zögern folge ich der Aufforderung, selbst dazu einige Gedanken beizusteuern. Ich tue es in der Hoffnung, daß es doch vielleicht möglich sein wird, anstelle der üblichen vagen Vergleiche und unbestimmten Lobpreisungen beider Autoren einige wirkliche Beziehungen zwischen beiden zu finden, und an anderen Punkten, wo dies nicht möglich ist, wenigstens für einige überraschende Ähnlichkeiten zwischen ihnen die beiden gemeinsame Quelle zu entdecken.

Daß Dickens Shakespeare kannte, ist bei einem gebildeten Engländer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der außerdem ein leidenschaftlicher Theaterbesucher war, selbstverständlich. Zum Überfluß versichert uns eine Dame seines Kreises, daß er in der Unterhaltung des täglichen Lebens voll von Shakespeare-Zitaten war[1]), und auch aus seinen Werken lassen sich Dutzende von solchen Zitaten zusammenstellen. Sein Biograph Forster weiß zu melden, daß Dickens ein eifriges Mitglied der Shakespeare-Gesellschaft war[2]) und Shakespeares Geburtstag als Feiertag zu betrachten pflegte (III 105), daß er auch auf der ersten Reise nach Amerika seinen Shakespeare mitführte (II 203). Einige direkte Beeinflussungen von Dickens durch Shakespeare können daher nicht überraschen.

1. Shakespeares Witz über den wohlbeleibten Falstaff, der sich nicht auf die Zeit besinnen konnte, wo er zum letzten Male seine Knie gesehen habe, wiederholt Sam Weller mit leichter Änderung

[1]) E. P., Englishwoman's Domestic Magazine, Bd. X, S. 336 ff.

[2]) Tauchnitz, Bd. I, S. 231.

in den Pickwick Papers[1]), und Mercutios Rede über die Königin der Träume, Queen Mab, hat Dickens zu Anfang des 29. Kapitels von Barnaby Rudge zu einer Betrachtung über Menschen und Sterne angeregt: Der Höfling sieht Orden in ihnen, der Neidische seines Nachbars Ehren, der Wucherer nur das Gold. Ich möchte ferner glauben, daß die unerbittliche Madame Defarge in «Two Cities», das harte Weib des etwas weicheren Mannes, das unerbittlich seinen Weg über Leichen nimmt, nicht ohne Einfluß von Lady Macbeth geblieben ist. Noch deutlicher scheinen mir die Geistererscheinungen von Dickens den Einfluß Shakespeares widerzuspiegeln: der übliche Geist der Bühnen- wie der Prosaliteratur pflegt ganz als schreckliches Gespenst des Todes, in sein Leinentuch gehüllt, zu erscheinen; im schroffen Gegensatz zu der üblichen Technik tritt der Geist des alten Hamlet in den Kleidern und mit dem Gebaren seines Lebens auf[2]), und dasselbe gilt von Marleys Geist, der im «Weihnachtsmärchen» den alten Geizhals Scrooge ängstet. Auch die Rolle des Geistes als des Mahners, der erschütternd und umgestaltend in das Leben des Mannes eingreift, dem er erscheint, ist Shakespearisch. Allerdings wirkt hier, wie so oft in der literarischen Tradition, neben dem letzten Vorbild, welches den Typus geschaffen hat, auch die lange Reihe der Nachahmungen, welche der Typus schon vor Dickens gefunden hatte; im «Weihnachtsmärchen» ist speziell der Einfluß des didaktischen Märchens aus dem Kreise der Utilitarier gar nicht zu verkennen[3]). Direkt von Shakespeare beeinflußt scheint mir der Geisterapparat in der zweiten Weihnachtserzählung «The Chimes» zu sein. Hier tritt nicht der traditionelle Geist eines Verstorbenen auf, sondern die Geister der Glocken, Geister der Töne, also Naturgeister, wie Shakespeare sie im Sommernachtstraum über den Menschen hatte walten lassen. Sie quälen und ängsten den armen Toby Veck; aus dem tollen Spuk wird allmählich schneidende Angst, die Erzählung führt bis an den Rand des Tragischen, wie auch im Elfenspuk des «Sommernachtstraums» die ehemaligen Freunde Lysander und Demetrius mit gezücktem Schwert einander gegenüberstehn, und schließlich ist bei Shakespeare wie bei Dickens der Spuk verflogen; das schwere Alpdrücken

---

[1]) Tauchnitz, Bd. I, S. 414.

[2]) Vgl. Thürnau, Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Palaestra Bd. 55, S. 36, 68, 137.

[3]) Vgl. Dibelius, Dickens (Leipzig, Teubner 1916), S. 210.

der Nacht war nur ein Traum, und alles endet glücklich unter den lauten Fanfaren des hinreißenden Festesjubels.

2. Bedeutender sind die indirekten Ähnlichkeiten zwischen Dickens und Shakespeare, die dadurch entstehn, daß beide Vertreter der gleichen romantischen Auffassung des Lebens sind. Dickens ist zwar einerseits der Realist, der das Leben schildern wollte, wie er es fand, und mit seiner scharfen Naturtreue die von dem Dichter der Jahreszeiten, Thomson, und den moralischen Wochenschriften ausgehende, von Crabbe auch auf ausgesprochen häßliche Objekte ausgedehnte Tradition fortsetzte. Andererseits ist er zugleich und vielleicht noch in stärkerem Maße der Romantiker mit einem starken Hang zum romantischen Überschwang und zur romantischen Mystik. Vergleicht man ihn mit den Elisabethanern, so fallen die Übereinstimmungen mit verschiedenen Richtungen der damaligen Zeit deutlich ins Auge. Dickens ist einmal, wie die meisten Elisabethaner außer Shakespeare, der plastische Schilderer der Londoner Wirklichkeit, namentlich mit ihrer Fülle von komischen Charakteren. Daß hier ein direkter Einfluß der Sittenkomödie des 16. Jahrhunderts vorliegt, ist allerdings nicht wahrscheinlich; die Anregung dazu, die Objekte des Alltags, die er täglich mit dem scharfen Auge des Großstadtknaben betrachtet hatte, nun auch realistisch wiederzugeben, hat Dickens schon aus seiner Jugendlektüre empfangen, und in dieser spielen nicht die Dramatiker der Shakespearezeit eine Rolle, sondern die moralischen Wochenschriften und die Romanschriftsteller des 18. Jahrhunderts; inwieweit zwischen letzteren und den Elisabethanern direkte Beziehungen obwalten, ist noch nicht untersucht worden.

Ebenso sehr aber steht Dickens auch Shakespeare nahe. Einmal in seiner romantischen Freude an allem Starken, an der schärfsten, ja übertriebenen Wirkung. Ich denke hierbei natürlich nicht an seine überscharfen, zur Karikatur neigenden Porträts und seine oft groteske Komik; denn diese beruht wesentlich auf dem Vorbild von Fielding und Smollett. Aber gar nicht Art des 18. Jahrhunderts ist der souveräne Humor, der eine niedrige, ja recht unsympathische Persönlichkeit so hoch erhebt, daß jeder Gedanke an das Gemeine, selbst Abstoßende des Charakters verschwindet. Das ist aber die Kunst von Shakespeare und von Dickens. Der Humor, der einen feigen Säufer, wie Falstaff, mit der Strahlenglorie der Unsterblichkeit umkleidet, feiert in der egoistischen Säuferin, Mrs. Gamp, und dem gemeinen Heuchler, Mr. Pecksniff, neue Triumphe.

3. Ganz und gar nicht Art des 18. Jahrhunderts ist es ferner, daß bei Dickens neben der grotesken Komik oft, ja sogar in den meisten Romanen, eine düstere Tragik steht; und dies hat er sicherlich nicht von Smollett und Fielding gelernt. Dickens liebt es, nachdem er die Periode der bloß skizzenhaften, hauptsächlich klassizistisch-realistischen Beschreibung (Sketches, Pickwick Papers) überwunden hat, Probleme düsterer Tragik zu gestalten, wenn er auch oft aus Angst vor seinem Publikum kurz vor der Vollendung des Themas die Geschichte einen glücklichen Ausgang nehmen läßt; wir finden das arme Kind unter den Dieben und Mördern (Oliver Twist), eine fast Shakespearesche Leichenfülle am Schlusse des Barnaby Rudge; wir sehen, wie ein Trunkenbold an der fabelhaften Selbstverbrennung zugrunde geht (Krook in «Bleak House»), wie der Onkel zum Mörder des Neffen wird (Edwin Drood); die kleineren Geschichten der späteren Jahre sind voll von Themen der furchtbarsten Angst; schauerliche Unholde wie Quilp, Uriah Heep, Julius Slinkton, stellen der Tugend nach. Es gehört also für Dickens wie für Shakespeare zum wahrheitsgetreuen Abbild des Lebens, daß in möglichst engem Rahmen das Fröhliche und das Schauerliche miteinander vereint wird; eine Tendenz nach dieser Richtung hin ist zwar typisch für die englische Gesamtliteratur im Gegensatz zur französischen, aber der höchste Grad des Tragischen, wie Shakespeare ihn liebt (vgl. «Titus Andronicus», «Lear», «Richard III,» «Macbeth»), wurde doch von dem wohlerzogenen 18. Jahrhundert geflissentlich gemieden.

Es ist weiter romantische Kunst, wenn Dickens sowohl wie Shakespeare sich daran freuen, die höchste Tugend dem schwärzesten Laster gegenüberzustellen. In dieser Beziehung reicht Dickens allerdings nicht entfernt an Shakespeare heran. Seine scheußlichen Bedränger edler Weiblichkeit, Daniel Quilp und Uriah Heep, sind nicht entfernt so lebenswahr wie Richard III. und Jago, und noch viel weiter bleiben Little Nell und Agnes Wickfield hinter Desdemona und Ophelia zurück. Deutlich ist aber bei beiden die Freude an allem Äußersten und Kolossalen. Shakespeare liebt im Einklang mit der ganzen Renaissance die verbrecherischen riesenhaften Weiber, wie Tamora, Königin Margaretha, die Königin im «Cymbeline», Goneril und Regan im «Lear». Bei Dickens erscheinen sie wieder als die Mörderin Hortense (Bleak House) und herabgemildert zu Frauen von gewaltigem Temperament, die sich und anderen das Leben zur Hölle machen, als Miß Dartle (Copperfield), Miß Wade

(Dorrit) und Tattycoram (Dorrit). Diesen Figuren, die allerdings nicht Shakespeare zuerst gesehen hat, sondern die jeder gebildete Mensch der Renaissance aus den heroisch-galanten Romanen kannte, durch die sie mit den verbrecherischen Königinnen des mittelalterlichen Epos und zuletzt wohl mit Gestalten der Märchenphantasie zusammenhängen, stehn bei beiden die modernen Lichtfiguren vom Griseldis-Typus gegenüber: Imogen, Desdemona — Little Nell und Little Dorrit.

4. Ausgesprochen romantisch ist bei Shakespeare wie bei Dickens die Vereinigung von Realismus und Mystik. Beider Kunst faßt zunächst einmal alles Reale mit unnachahmlicher Schärfe ins Auge. Berühmt sind die kleinen Züge, mit denen Shakespeare eine bedeutungslose Figur mit realistischer Treue zur Anschauung bringt, die plastischen Beschreibungen seiner Menschen, kleiner erzählter Ereignisse und mannigfacher Naturbilder. Und doch ist Shakespeare, im schroffen Gegensatz zu dem bloßen Realisten Ben Jonson, auch der Mystiker. Die klargeschaute, realistisch treu geschilderte Welt der Wirklichkeit geht ihm unmerklich in eine mystische Fabelwelt über. Die höchst realistischen Spießbürger von Athen werden von den Naturgeistern gequält und gehänselt; hinter Richard III., hinter Macbeth lauern drohend die Geister der Opfer und die Schicksalsschwestern des volkstümlichen Mythus. Es wäre falsch und oberflächlich, wenn man in diesen Figuren nur Anpassungen des großen Dichters an herkömmliche Bühnentricks und an das Verlangen seines Publikums nach gruseliger Sensation sehen wollte. Shakespeare ist vielmehr der romantisch veranlagte Dichter, für den es neben der Realität auch etwas Irrationales gibt, das zwar volkstümlicher Aberglaube sich in unmöglich groben Geisterfiguren verkörpern mag, die der Dichter als Bühnenmaschinerie ausnutzt, ohne an sie zu glauben, das aber auch für den gebildetsten Geist etwas unheimlich Reales ist, wenn es auch schwer zu definieren sein mag. Unmerklich spielt für den romantischen Dichter in die Realität des Alltags die Halb- oder Viertelsrealität unheimlich tragischer Ängste oder freudiger, phantastisch-übersinnlicher Romantik hinein. Das Drama «Richard III.» zeigt uns die vollkommen realistische Schicht der Höflinge, aller Figuren zweiten und dritten Ranges; dahinter lauert die schon übermenschlich schaurige Gestalt des riesenhaften Mörders Richard III., und in den Traumerscheinungen vor der Schlacht bei Bosworth sind wir vollends im Gebiete der Geisterwelt. Ähnlich führt uns der Macbeth aus der Region des voll-

kommen verstandesmäßig Klaren in die Region mystischer Ängste (Erscheinung des Dolches), sodann in die Geisterwelt der Hexen. Solange die übersinnlichen Gestalten nur dem Macbeth erscheinen, mag man sie noch in die vorherige Gruppe rechnen. Wo sie allein sind oder mit ihrer Königin zusammen, sind wir deutlich im Reich des Übernatürlichen. Für einen solchen romantischen Dichter ist es auch ein leichtes, in einer grausig realistischen Fabel ein romantisches Märchenmotiv zum Ausgangspunkt der Handlung zu nehmen, obgleich alle Wahrscheinlichkeit dadurch eigentlich vernichtet wird; daß drei Freier ein Kästchen wählen müssen und in dem einen von ihnen der Glückstreffer liegt, der die Braut gewinnt, ist ein Motiv der Märchenkunst; wir sind im Märchen, wenn ein königlicher Vater sein Reich unter seine Töchter teilen will, je nach dem Grade, in dem diese ihre Liebe zu ihm zum Ausdruck bringen können. Beide Märchenmotive werden jedoch zum Ausgangspunkt für höchst realistische Dramen gewählt, und unvermerkt gleiten wir aus dem Reich der Realität in die Nichtwirklichkeit hinüber. Genau so ist es bei Dickens. Was kann realistischer sein als David Copperfields Nöte in der Schuhwichsenfabrik, als die Schwierigkeiten des armen Schreiberleins Dick Swiveller mit seinen unerbittlichen Gläubigern, und doch treiben in beiden Romanen groteske Ungeheuer wie Uriah Heep und Daniel Quilp ihr Wesen, kommen Gestalten wie Micawber, Ham Peggotty, Little Nell vor, deren exzentrisches Übermaß oder unendliche Tugend keinem denkenden Verstande einleuchten können, so lange er nicht vor der glänzenden Phantasiekunst des Dichters verstummt. Für den romantischen Dichter sind Gestalten, welche dem realistischen Kritiker übertrieben und unwahr vorkommen, eben nicht übertrieben. Dickens behauptete sogar, daß gerade seine unwahrscheinlichsten Personen direkt nach der Natur gezeichnet seien; ähnlich werden wir uns die übermenschlichen Verbrecher von Shakespeare, wie Jago und Herzog John («Verlorene Liebesmüh») zu erklären haben, ohne nach unmöglichen Motivierungen ihres Verhaltens zu suchen. Auch daß die Motivierung bei dem romantischen Dichter nicht immer so sauber und genau ist wie bei einem rein realistischen, mag hierher gehören; beides gilt von Shakespeare und Dickens; dem letzteren hat die Kritik es oft genug vorgeworfen, während sie bei dem ersteren sich gewöhnlich um ebenso überflüssige wie verständnislose Ehrenrettungen bemüht.

5. Die auffallendsten Ähnlichkeiten zwischen Shakespeare und

Dickens, ihre Neigung zu schärfster Tragik neben ausgesprochenster Komik, zu höchster Tugend und schärfstem Laster, zum Realismus neben phantastischer Mystik möchte ich daher nicht als direkte Beeinflussungen des jüngeren durch den älteren Dichter erklären. Ebensowenig aber handelt es sich hier nur um Zufälligkeiten. Sondern in erster Linie ist die dichterische Anlage die gleiche, sind beide Dichter nicht reine Realisten, sondern zeigen eine romantische Anlage zu einer Auffassung des Lebens, die man am besten wohl als eine mystische bezeichnet, als eine Ahnung davon, daß es neben der gewöhnlichen Wirklichkeit der Dinge auch noch eine andere Welt gibt. Die letztere zeigt sich darin, daß neben den realistisch geschauten Alltagsmenschen auch Menschen besonderer Art auftreten, die edler oder schauerlicher oder seltsamer sind als ihre Umgebung, und daß gewisse undefinierbare Ereignisse — Ahnungen, Geisterhaftes — unter den Geschehnissen des Alltags plötzlich mächtig werden. Das Stimmungsmäßige pflegt bei solchen Künstlern eine große Rolle zu spielen; der realistische Dichter mag solche Stimmungen und Ahnungen auch empfinden, aber er betrachtet sie als etwas Unwahres, Unkünstlerisches und sucht sie daher von jeder Wirkung auf sein Schaffen fernzuhalten.

Die Ähnlichkeiten zwischen Shakespeare und Dickens erklären sich weiter durch die literarische Zeitstimmung. Die romantisch-mystische Anlage wird keinem Dichter ganz fehlen, wohl aber gibt es Perioden, in denen der Zeitgeschmack, in den der Dichter meist selbst durch seine Erziehung hineingewachsen ist, verlangt, daß er alles Überrationale energisch unterdrückt. So war es z. B. in der Aufklärungszeit, aber nicht in der Renaissance und nicht in der Romantikerzeit, an deren Ende das Schaffen von Dickens beginnt. Der romantische Roman der Zeitspanne unmittelbar vor Dickens (zum Teil Bulwer, namentlich Ainsworth) bringt gerade das Mystische, schauerlich Übertriebene im Anschluß an Mrs. Radcliffe und Walter Scott wieder deutlich zum Ausdruck. Manche romantische Einzelmotive, die schon das 16. Jahrhundert kennt, wie z. B. die feindlichen Brüder, von denen der eine der legitime, der andere der uneheliche Sohn ist (Edgar und Edmund im «Lear» — Oliver Twist und Monks), mögen auf diese Weise durch den Roman von Shakespeare her zu Dickens gedrungen sein. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, daß einzelne romantische Motive, z. B. das eben erwähnte, auch im Roman des 18. Jahrhunderts durchaus lebendig sind (vgl. Tom Jones und Blifil) und daß nicht nur Shake-

speare sie dem 18. Jahrhundert überliefert hat, sondern ebenso sehr der heroisch-galante Roman. Auf den letzteren sind namentlich die übertrieben heroischen, wildwütigen Frauen und überedlen Dulderinnen zurückzuführen, die sich bei Shakespeare und bei Dickens finden, ohne daß eine direkte Brücke von einem zum andern zu führen braucht. Sie sind mit die Hauptcharaktere des heroisch-galanten Romans, erscheinen dann wieder in der bürgerlichen Umformung dieser Gattung, vom sentimentalen Zeitgeschmack beeinflußt, bei Richardson (vgl. Clarissa und Olivia) und gehn dann, allerdings mit immer stärkerer Abschwächung, auch durch den Roman von Mrs. Radcliffe und Walter Scott. Nicht zu vergessen ist schließlich ein bisher noch kaum beachtetes Mittelglied zwischen der Renaissance und dem 19. Jahrhundert, das englische Melodrama. Es handelt sich hier um eine Gattung von geringstem Kunstwert, aber ungeheurer Volkstümlichkeit, welche zur täglichen Kost jedes literarisch schaffenden Engländers gehörte, z. T. auch jetzt noch gehört. Hier mischen sich Richardsonsche Sentimentalität, die burleske Posse des Lustspiels verschiedenster Herkunft, heroisch-galante Motive von fürchterlichen Schurken und edlen Jungfrauen zusammen mit allerhand kontinentalen Einflüssen, die wir noch nicht genauer umschreiben können. Daß Dickens unter dem Einfluß des Melodramas steht, daß viele seiner berühmtesten Szenen melodramatisch empfunden sind, glaube ich an anderer Stelle dargetan zu haben. Im Melodrama sehe ich einen der Hauptwege, auf denen die romantische Kunst der Renaissance die Anschauungen und die Vorstellungswelt des jungen Dickens beeinflußte; Dickens' Beziehungen zum Melodrama mögen ihm manche Renaissancemotive übermittelt haben, die wohl beweisen, daß seine Vorstellungswelt der von Shakespeare ähnlich war, ohne daß jedoch hierbei stets greifbare und direkte Beziehungen zwischen beiden Dichtern obwalten müssen.

Shaw's «Besser als Shakespeare».

Von

Wilhelm Rehbach.

Inhalt.

Einleitung. — I. Shaw als Kritiker über Shakespeare. Shaws Vorwürfe gegen Shakespeare. Shaws Lob für Shakespeare. Shaws Urteil über einzelne Stücke. Andere Shakespearekritiker. — II. Shaw als Gestalter gegen Shakespeare. Antony and Cleopatra. Caesar and Cleopatra. Shaws Held. Sonstiger Vergleich.

Einleitung.

«Better than Shakespeare»? Besonders uns Deutschen erscheinen seit Goethes Tagen Shakespeares Stücke als das Höchste, was die dramatische Kunst hervorgebracht hat. Wir sind bereit, selbst unseren Dichterheroen Goethe und Schiller auf dem Gebiete dieses besonderen Zweiges der Dichtkunst erst die zweite Stelle hinter dem englischen Dramatiker zu geben. Und noch heute haben wir jedesmal, wenn wir uns in eine oder mehrere der großen Trauerspiele, Lustspiele oder Historien Shakespeares vertiefen, den nicht abzuweisenden Eindruck, als sei hier bald der Gipfel poetischer Anmut erflogen, bald die tiefste Tiefe des Ergründens menschlicher Charaktere erstiegen, bald wieder, als tobe sich die höchste Gewalt dramatischen Geschehens aus. Besonders in Bezug auf die Darstellung menschlichen Denkens und Fühlens erscheint uns Shakespeare immer wieder förmlich als die Natur selbst, als ein fast überirdischer Geist, der alles in sich zu fassen vermocht habe. Sollte es je möglich sein, Shakespeare zu übertreffen?

George Bernard Shaw, der lange nur als Spötter und als Posör, der nicht ernst zu nehmen sei, betrachtet wurde, er, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts erst in Deutschland, dann auch in England aufgekommene englische Dramatiker, behauptet es: Er sei «besser als Shakespeare». Und er richtet immer wieder von neuem heftigste Angriffe gegen seinen großen Vorgänger im Drama. Seit mehr als zehn Jahren schon sind seine Behauptungen Gegenstand teils des

geringschätzigen Achselzuckens, teils des Ärgers oder des Erstaunens aller Shakespeare-, ja aller Shawfreunde. Im April 1905 hielt Shaw in London einen Vortrag über seine Meinung über Shakespeare. Gleich darauf erhoben sich die Wogen des Kampfes für und wider seine Shakespeare-Kritik zu beunruhigender Höhe. Es wurden sogar — was nicht jedem Dramatiker zu seinen Lebzeiten begegnet — Stücke gegen Shaw geschrieben, so eines: Shakespeare vs. Shaw von J. B. Fagan, das im Haymarket Theatre aufgeführt wurde, und eine Art Streitgespräch, betitelt: Shakespeare and Shaw, Interview with the Bard, von Harry Beswick[1]).

Und noch heute sind die Meinungen über diese Shakespeare-Kritik meist ablehnend. Man fragt, wie Shaw eigentlich zu solcher Blasphemie gegen Shakespeare gekommen sei, wie er so weit habe gehen können, zu behaupten, er könne ein ebenso gutes Stück schreiben als gewisse Stücke Shakespeares und er habe es getan. So ungefähr heißt es in den jüngsten längeren Ausführungen, die über die Frage in den «Neueren Sprachen» erschienen sind[2]). Man könnte geneigt sein, die ganze Frage als unerquicklichen Streit auf sich beruhen zu lassen und künftig mit Stillschweigen zu übergehen, da sich keine rechte Lösung finden will, und da sie Shaw, der doch nunmehr als sehr eigenartiger und interessanter Dramatiker anerkannt ist, bloßstellt.

Aber vielleicht wäre es doch möglich, Shaws eigenartige Stellungnahme zu Shakespeare besser zu verstehen, wenn man nämlich genau Shaws eigenen Standpunkt als Dramatiker ins Auge faßte, wenn man von dem ausginge, was Shaw selbst als Dramatiker Neues will und was er Neues zu stande gebracht hat. Sollte das nicht auch eine Erklärung dafür geben, wie er dazu kommt, und was es eigentlich heißen soll, wenn er behauptet, daß er, der Dramatiker des jungen 20. Jahrhunderts, Besseres als Shakespeare zu bringen vermöge? Andererseits kann uns eine Betrachtung von Shaws Stellung zu Shakespeare vielleicht auch gar manchen interessanten Aufschluß über Shaw selbst geben. Gerade durch seine scheinbar

[1]) The Clarion 1905, Apr. 28th.

[2]) Bernard Shaw und Shakespeare, von Josef Caro. Die neueren Sprachen XXII, S. 433—448 und S. 509—525. Nov./Dez. 1914. — Die angedeutete Stelle: S. 444. Dieser Aufsatz versucht zwar eine Lösung und gibt besonders eine gute Darstellung von Shaws ganzer Shakespeare-Kritik und der sich anknüpfenden Fragen, läßt aber m. E. vieles unberücksichtigt. Ich muß mich mit diesem Aufsatz im folgenden mehrfach beschäftigen.

tolle Shakespeare-Kritik hat Shaw auch mit manchem Schlaglicht seine eigene Geistesverfassung, seine dramatischen und psychologischen Anschauungen und seine Stellung unter den englischen Dramatikern seiner Zeit erhellt. Sehr gut deutet Henderson[1]) alle Zusammenhänge an, indem er schreibt: Comprehension of Shaw's attitude towards Shakespeare and Ibsen is a prerequisite to an accurate judgment of his attitude towards dramatic art in general, and more particularly, towards the contemporary British stage.

I. Shaw als Kritiker über Shakespeare.

Die wichtigsten Stellen, in denen Shaw Äußerungen über Shakespeare tut, sind von Caro[2]) richtig zusammengestellt worden. Shaws Shakespeare-Kritik beginnt schon mit den Anfängen seiner Tätigkeit als Theaterkritiker im Januar 1895. Der Höhepunkt von Shaws Stellungnahme zu Shakespeare erscheint aber mit den Jahren 1900—1905 erreicht. Zu dieser Zeit sehen wir Shaw mit seinem Stücke «Cæsar and Cleopatra» in Wettbewerb mit dem Schwan vom Avon treten, und lesen tiefgehende Begründungen der Anschauungen, die ihn von Shakespeare trennen, in der Vorrede zu den «Three Plays for Paritans» und in der zu «Man and Superman», sowie in dem schon erwähnten Vortrag vom 12. April 1905[3]).

Als Shaw also seine Meinung über Shakespeare endgültig zusammenfaßte, hatte er bereits als Theaterkritiker schlimme Erfahrungen mit den englischen Theatern seiner Zeit hinter sich, (Tätigkeit als Kritiker abgeschlossen 1898), und war selbst schon als Verfasser von eigenartigen Theaterstücken, wenn noch nicht allgemein berühmt, so doch bekannt und viel umstritten. Er hatte die Reihe seiner Dramen im Jahre 1905 bereits bis «Major Barbara» gebracht. Shaws Ansichten über Shakespeare werden uns deshalb vielleicht verständlicher werden, wenn wir uns erst einmal durch einen kurzen Überblick das ganze Bild der schriftstellerischen Persönlichkeit, die in den Jahren 1900—1905 jene Ansichten zum Ausdruck gebracht hat, vergegenwärtigen. Eine kurze Zusammen-

---

[1]) Archibald Henderson, George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography. London 1911. S. 259ff.

[2]) S. 435.

[3]) Der Inhalt dieses Vortrages liegt mir leider nur in Gestalt von 12 Thesen vor, die Shaw einige Tage nachher in einem Brief an die Daily News, Apr. 17th, 1905 aufgestellt hat und die wiedergegeben sind in Henry L. Mencken, George Bernard Shaw. His Plays. Boston and London 1905, S. 102ff.

fassung der Ausführungen, die ich an anderer Stelle über Shaw als Dramatiker gemacht habe[1]), wird unter Hinweis auf diese größere Arbeit genügen. Unter den bis 1905 veröffentlichten Stücken befinden sich bereits alle, die mir in meiner Dissertation als für Shaw besonders bezeichnend, einer ausführlicheren Besprechung wert erschienen sind. Was sich aus der Betrachtung dieser Stücke im Zusammenhalt mit Shaws theoretischen Äußerungen über das Drama ergeben hat, läßt sich in folgende Leitsätze zusammenfassen:

1. Shaw ist durchdrungen von der Überzeugung, daß das Theater für das Leben eines Volkes von höchster Wichtigkeit ist. einer Wichtigkeit, die zusammenhängt mit der Bedeutung, welche das Theater für den Fortschritt des Menschengeschlechtes haben kann und haben soll. Das Theater bedeutet Shaw eine Art Fortsetzung der Kirche.

2. Shaws Stücke sind Tendenzstücke, ja noch mehr: Sie sind Didaktik, auf das Gebiet des Dramas übertragen. Ihnen allen liegen meist gleich mehrere Grundgedanken, Probleme zugrunde, um derentwillen allein die Stücke entworfen und durchgeführt sind, und die Zahl der sozialkritischen, ethischen, auf das Eheleben insbesondere bezüglichen und kunstkritischen Probleme, die Shaw in seinen Stücken darstellt, ist sehr groß, größer als bei jedem anderen Tendenzdramatiker.

3. Shaw ist auf diese Weise für England der Schöpfer einer neuen Art des Dramas geworden, des didaktischen Dramas. Er bringt seine Probleme, nicht wie andere Tendenzdramatiker, durch eine rein logische Beweisführung oder durch gemüterschütternde dramatische Gestaltung zur Darstellung, sondern läßt sie vortragen und handelnd vorleben durch eine ihm eigentümliche Art dramatischer Gestalten, die ich als Postulatsgestalten bezeichnet habe, da sie größtenteils Menschen sind, nicht wie sie wirklich sind, sondern wie sie nach des Dichter-Didaktikers Meinung sein sollen.

4. Shaws Dramen sind im scharfen und bewußten Gegensatz zu dem englischen Theater seiner Zeit entstanden. Sie bekämpfen dessen Mangel an philosophischen, d. h. gesellschaftskritischen Interessen, seine Äußerlichkeit, seine unaufhörliche romantische Darstellung der sentimentalen Liebe und seine melodramatischen oder

[1]) W. Rehbach, George Bernard Shaw als Dramatiker. Diss. Erlangen. Leipzig, Gustav Fock. 1915.

konventionellen Motive als Begründung für die Handlungen der dramatischen Personen.

5. Die Mängel der Shawschen Dramen sind, daß sie häufig keine geschlossene dramatische Wirkung zu erzielen vermögen infolge einer starken Zerstreuung des Interesses auf vielerlei Probleme und vielerlei Personen, und daß sie vielfach, doch nicht immer, nur auf den Verstand wirken, eben infolge der allzu verstandesmäßigen Darstellung der Probleme, die meist nur zu einem und demselben Konflikt führen, nämlich dem Konflikt der «romantischen» Menschen mit den Shawschen Problemen und den sie darstellenden Menschen.

6. Shaw ist dagegen ein Meister der Charakterzeichnung, die bei ihm allerdings mehr eine äußerliche Darstellung der Menschen als ein inneres Ergründen der Tiefen der menschlichen Seele ist. Besonders auch seine Postulatsgestalten sind — trotz ihrer scheinbaren inneren Unwirklichkeit — Menschen von erfrischender Lebendigkeit, Natürlichkeit und Heiterkeit. Dazu ist Shaw auch überreich an herrlichstem Humor, der in allen Abstufungen über seine Stücke ausgebreitet ist.

7. Das Wesen der Shawschen Dramen ist die Vermischung des Idealismusses zahlreicher und höchst anregender Ideen mit humoristischem Realismus der Darstellung.

8. Shaw hat das Tendenzdrama, das in unserer von zahllosen Problemen zerrissenen Zeit mit besonderem Interesse gepflegt worden ist, neben Ibsen auf eine besonders hohe Stufe gehoben und sich dadurch auch um die englische Bühne nicht abzustreitende Verdienste erworben.

Welches sind nun die Vorwürfe, die Shaw mit diesen Ansichten und Bestrebungen gegen Shakespeare erhebt?

Shaws Vorwürfe gegen Shakespeare.

In seinem Briefe an den Russen Tschertkoff[1]) schreibt Shaw: I place Shakespeare with Dickens, Scott, Dumas père etc. in the second order in literature, because, though they are enormously entertaining, their morality is ready made. Weiter unten sagt er unter Berufung auch auf andere Kritiker, Shakespeare wäre «enormously overrated intellectually», und am Schlusse spricht er von

[1]) Abgedruckt in: Tolstoy on Shakespeare, translated by V. Tschertkoff & J. F. M. New York and London 1907.

Shakespeare's «absurd reputation as a thinker»[1]). Und warum sind Shakespeare und Dickens für ihn erst zweiter Güte? «Their pregnant observations and demonstrations of life are not co-ordinated into any philosophy or religion . . . they are concerned with the diversities of the world instead of with its unities: . . . they are anarchical, and cannot balance their exposures of Angelo and Dogberry, Sir Leicester Dedlock and Mr. Tite Barnacle, with any portrait of a prophet or a worthy leader: they have no constructive ideas: . . . in all their fictions there is no leading thought or inspiration for which any man could conceivably risk the spoiling of his hat in a shower, much less his life[2])». Trotz aller Schönheiten der Charakterzeichnung, die besonders in den komischen Gestalten Shakespeares hervorträten, und trotzdem er sehr unterhaltend sei, habe man doch den Eindruck, «that the author has much to shew and nothing to teach[3])». Ungefähr das gleiche sagt Shaw endlich noch in der zwölften seiner Thesen über Shakespeare: «Shakespeare's weakness lies in his complete deficiency in that highest sphere of thought in which poetry embraces religion, philosophy, morality, and the bearing of these on communities, which is sociology. His characters have no religion, no politics . . . of any sort. There are, as Ruskin pointed out, no heroes in Shakespeare[4])».

Ich meine, diese Äußerungen Shaws über Shakespeare sprechen für sich selbst, sobald das Bild, das wir oben von Shaw gewonnen haben, wieder in Betracht gezogen wird. Es ist wohl nicht richtig, gleich zu sagen, Shaw versteht Shakespeare nicht. Wir sehen vielmehr schon hier: Shaw will eben Shakespeare eigentlich nicht, er will etwas ganz anderes, nicht nur als Shakespeare, sondern überhaupt etwas anderes als «Kunst»: Er will lehren, das Menschengeschlecht durch das Mittel des Theaters bilden und weiterbilden. Kunst als Selbstzweck gibt es für Shaw nicht, sie ist nur Mittel zum höheren Zweck. Wenn Shaw also Helden, Propheten bei Shakespeare vermißt, so meint er damit das, was ich in seinen Stücken

---

[1]) Ähnlich stellt er Man and Superman, S. XXVIII Shakespeare mit Dickens zusammen an zweite Stelle gegenüber einer Reihe von Schriftstellern, von Bunyan über Goethe bis Tolstoi und Nietzsche, denen er den Vorzug gibt, da er sich ihnen verwandt fühlt.

[2]) Man a. Sup., S. XXIX.

[3]) A. a. O., S. XXXI.

[4]) Vgl. auch Shaw, Dramatic Opinions and Essays with an Apology. 2 Vols. London 1907. Bd. II, S. 142.

als Postulatsgestalten bezeichnet habe; vermißt er «constructive ideas» in Shakespeare und Dickens, so sind das eben jene Probleme, um derentwillen allein er Kunstausübung überhaupt gelten lassen will.

Doch hören wir, was Shaw weiter über den großen Dramatiker meint. Zunächst ergibt sich für Shaw aus jenem ersten Vorwurf der andere, daß Shakespeare ein Pessimist sei — ein Vorwurf, der Shaw besonders übelgenommen worden ist. Was meint aber Shaw mit diesem Vorwurf? In der Vorrede zu «Man and Superman»[1]) fährt er weiter, indem er sagt: «The truth is, the world was to Shakespear a great stage of fools on which he was utterly bewildered. He could see no sort of sense in living at all.» Dickens habe sich vor der Verzweiflung gerettet «by taking the world for granted and busying himself with its details». Shakespeare dagegen sei in Pessimismus verfallen, welcher auf Grund der Beobachtungen, die er in dieser Welt des Übels gemacht habe, durch «his wounded humanity» hervorgerufen worden sei. An anderen Stellen gründet Shaw dann seine Meinung, daß Shakespeare Pessimist gewesen sei, auf solche Äußerungen wie Macbeths «Out, out, brief candle» oder Hamlets «To be or not to be»[2]). Übrigens, sagt Shaw[3]), gebe es auch einen anständigen Pessimismus. Hogarth, Swift und Strindberg, «the only living genuine Shakespearean dramatist (!)», seien solche anständige Pessimisten, welche, nachdem sie die Welt für schlecht erklärt hätten, auch dabei geblieben seien: «Hogarth drew the rake and the harlot without glorifying their end» (wie das doch in Shakespeares «Antony and Cleopatra» der Fall sei). Bei jenen Pessimisten sei jede Sentimentalität vermieden.

Man muß möglichst alle in der Fußnote bezeichneten Äußerungen über Shakespeares Pessimismus durchlesen. Nur so kann man m. E. ein richtiges Bild von Shaws eigentlicher Meinung bekommen, nicht aber dadurch, daß man Shaws Meinung einfach in einem einzigen Satze zusammenfaßt und dann durch Ausrufe wie: «Hat denn Shakespeare nur Hamlet geschrieben?»[4]) oder

---

[1]) S. XXIX.

[2]) Three Plays for Puritans, S. XXVIII; oder Mencken, S. 102 (These 12). Die Stellen, in denen Shaw über Shakespeares Pessimismus spricht, sind zahlreich. In der Vorrede zu «The Dark Lady of the Sonnets» (1914) widmet er dieser Seite von Shakespeares Wesen einen ganzen Abschnitt: S. 115ff. Vgl. außerdem ib., S. 122 und in Dram. Op. a. Ess. II, 142—146.

[3]) Three Pl. f. Pur., S. XXVIII.

[4]) Caro, S. 446.

durch die allgemeinen Äußerungen anderer Autoren zu widerlegen sucht. Besonderes Licht fällt aber auf Shaws Meinung noch, wenn man betrachtet, wie er besonders an der oben angeführten Stelle aus «Man and Superman» weiterfährt[1]): Hier stellt er Shakespeares Helden Henry V. und Shakespeares Feigling, wie Pistol oder Parolles, Gestalten gegenüber, wie Bunyans Mr. Valiant und Mr. Fearing. Eine tiefe Kluft liege zwischen Shakespeare, «the fashionable author who could see nothing in the world but personal aims and the tragedy of their disappointment or the comedy of their incongruity, and the field preacher who achieved virtue and courage by identifying himself with the purpose of the world as he understood it». Bunyans Feigling ergreife einen mehr als Shakespeares Held, der einen in Wirklichkeit kalt lasse, ja, gegen den man eine geheime Abneigung habe. «You suddenly see that Shakespear, with all his flashes and divinations, never understood virtue and courage, never conceived how any man who was not a fool could, like Bunyan's hero, look back from the brink of the river of death over the strife and labor of his pilgrimage, and say 'yet do I not repent me' . . . This is the true joy in life, the being used for a purpose recognized by yourself as a mighty one; the being thoroughly worn out before you are thrown on the scrap heap; the being a force of Nature instead of a feverish selfish little clod of ailments and grievances complaining that the world will not devote itself to making you happy». Man glaubt Carlyles «Close thy Byron! Open thy Goethe!» zu hören; nicht anders als Carlyle über Byron, spricht Shaw über Shakespeare, und nicht anders meint er es. Das Sichaufopfern für höhere Zwecke, das Vergessen der Welt und der Leiden, die sie für unsere kleinen Persönlichkeiten mit sich bringt, das Arbeiten am Fortschritt, an der Besserung der Welt ist Shaw das höchste, ja das einzige, was er eigentlich anerkennt, was ihn wahrhaft interessiert, und darum nimmt er so sehr Anstoß an jenen immerhin vereinzelten Äußerungen des Pessimismus, der Klage über die Wertlosigkeit dieser Welt bei Shakespeare, daß er Bunyan und viele andere «artist-philosophers» in dieser Hinsicht über Shakespeare stellt[2]).

---

[1]) S. XXXI.

[2]) An derselben Stelle aus A. Henderson, Interpreters of Life and the Modern Spirit, London 1911, S. 315, die auch Caro, S. 446, Anm. 3 in ihrem Anfang zitiert, aber offenbar in ihrer Bedeutung für die Aufhellung des Gegensatzes zwischen Shaws Optimismus und Shakespeares Pessimismus nicht ganz

Ich meine auch hier wieder: Wenn man Shaws Äußerungen in ihrem ganzen Zusammenhange hat und sie zusammenhält mit seiner ganzen sonstigen Persönlichkeit, so sprechen sie für sich selbst. Philosophie, d. h. Weltkritik und Gesellschaftskritik zum Zwecke der Weltverbesserung, ist Shaws oberstes Interesse; alles andere, selbst die höchste Kunst eines Shakespeare, der dieses Interesse nicht hat und daher über den Sinn des Lebens «utterly bewildered» war, kommt dann erst an zweiter Stelle. Damit ist noch kein Urteil über Shakespeare als Künstler gefällt. Shaw sagt nur, weil Shakespeare nur Künstler, nicht «artist-philosopher» ist, kommt er für ihn mit Dickens, Dumas fils u. a. erst an zweiter Stelle.

Weil aber Shakespeare, fährt Shaw als Shakespeare-Kritiker fort, dieses philosophische Element, das auf Weltverbesserung, auf Erneuerung unserer heutigen ethischen und sozialen Verhältnisse zielt, nicht hat, deshalb ist Shakespeare auch für unsere Zeit veraltet. Unsere Zeit, das zwanzigste Jahrhundert, hätte eine ganz andere Weltanschauung und andere Interessen gewonnen, als Shakespeare sie gehabt. Nur wer noch in Shakespeares Weltanschauung lebe, könne ihn noch ganz verehren; nur eine Generation, «that is thoroughly moralized and patriotized, that conceives virtuous indignation as spiritually nutritious, that murders the murderer and robs the thief, that grovels before all sorts of ideals, social, military, ecclesiastical, royal and divine», nur eine solche Generation könne noch an Shakespeare und anderen ähnlichen Schriftstellern, Gefallen finden. «Only, those plays will be neither written nor relished by men in whose philosophy guilt and innocence, and consequently revenge and idolatry, have no meaning. Such men must rewrite all the old plays (also nicht nur die Shakespeares) in terms of their own philosophy . . . . What is the use of writing plays or painting frescoes if you have nothing more to say or shew than was said or shewn by Shakespear, Michael Angelo, and Raphael?»[1]).

Das wichtigste Ergebnis aus dieser Stelle und anderen scheint mir dies, daß Shaw offenbar nicht Shakespeare allein angreift,

---

erkennt, sagt er: «I rejoice in life for its own sake. Life is no brief candle for me. It is a sort of splendid torch, which I have got hold of for the moment; and I want to make it burn as brighthy as possible before handing it on to future generations».

[1]) Three Pl. f. Pur., S. XXXII. — Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 40: The fact is, we are growing out of Shakespear . . . . and now, at the beginning of the twentieth (century), he is nothing but a household pet.

sondern alle Künstler früherer Zeit, da ihr Inhalt für unsere Zeit veraltet sei. Ein anderesmal[1]) spricht er davon, daß die Welt voll sei «of a magnificent débris of artistic fossils, with the matter-of-fact credibility gone clean out of them, but the form still splendid!» Dasselbe gilt nach Shaws Meinung auch von Shakespeare. Nicht Shakespeare an und für sich greift er an; nur sei Shakespeare nicht mehr für unsere Zeit geeignet, dürfe für uns nicht mehr das Höchste sein, was wir hätten. Sonst käme der Fortschritt der Welt zum Stillstand. «We must get rid of reputations: they are weeds in the soil of ignorance», ruft Shaw am Ende seines Aufsatzes «Better than Shakespear» aus[2]).

Sehen wir weiter, wie es mit den anderen Vorwürfen steht, die Shaw gegen Shakespeare erhebt? Sind vielleicht auch sie nicht auf Shakespeare allein bezüglich, sondern auf alle Künstler, die nicht «artist-philosophers» unserer Zeit sind? Wiederum in der Vorrede zu «Man and Superman»[3]) nimmt Shaw daran Anstoß, daß Shakespeare für seine ernsten Helden und ihre Handlungen dem gewöhnlichsten Melodrama die Motive entlehne und sie ihnen nur äußerlich aufklebe. «Hamlet has to be stimulated by the prejudices of a policeman and Macbeth by the cupidities of a bushranger . . . They (d. h. Shakespeare und Dickens) could place a human figure before you with perfect verisimilitude; but when the moment came for making it live and move, they found, unless it made them laugh, that they had a puppet on their hands, and had to invent some artificial external stimulus to make it work.... Falstaff is more vivid than any of these serious reflective characters, because he is self-acting: his motives are his own appetites and instincts and humors». Ähnlich Lobendes lasse sich z. B. über Richard III. sowie über Faulconbridge, Coriolanus, Leontes sagen. Letztere seien «admirable descriptions of instinctive temperaments . . . but description is not philosophy». Nur die leichteren Charaktere Shakespeares «walk with their feet on solid ground», aber «those characters into which he puts what he knows of himself, his Hamlets and Macbeths and Lears and Prosperos . . . are agonizing in a void about factitious melodramatic murders and revenges and the like»[4]). Zunächst, wenn

[1]) Man and Sup., S. XXXV.

[2]) Three Pl. f. Pur., S. XXXVII.

[3]) S. XXIX ff.

[4]) Auch an anderer Stelle spricht Shaw von «absurd sensational incidents and physical violences of the borrowed story» (a. a. O., S. XIII) oder von

Shaw meint, daß Hamlet durch die Vorurteile eines Polizisten in Bewegung gesetzt werde und um künstlicher melodramatischer Mordtaten und Racheakte willen sich errege, so hören wir den Weltverbesserer, der durch einen Julius Caesar die junge leidenschaftliche Cleopatra belehren läßt, daß Rache, Vergeltung von Bösem mit Bösem, vollkommen unsinnig sei, und daß deshalb Verbrecher um der Rache willen nicht bestraft werden dürften[1]). Und diese und ähnliche Lehren sind es, welche für Shaw an die Stelle der entlehnten melodramatischen Motive treten sollen. Erst dann werden die dramatischen Helden zu jenen wirklichen Helden, die er bei Shakespeare vermißt, wenn sie aus ihrem innersten Wesen heraus handeln, d. h. wenn sie eine besondere, nicht die gangbare Weltanschauung haben und diese lehrend in dem Stücke anderen Personen gegenüber zur Geltung bringen. Alle ihre Handlungen müssen von einer solchen Weltanschauung diktiert werden, nicht aber, wie das bei Shakespeare und natürlich auch anderen nicht-Shawschen Dramatikern oder Romanschriftstellern der Fall ist, von äußeren Ereignissen, die der Dichter irgendeiner entlehnten Geschichte zuliebe aufeinander folgen läßt. Nur wenn diese Forderung erfüllt ist, werden auch ernste Charaktere «self-acting, instinctive» wie Falstaff sein. — Wir werden unten, eben an dem Beispiel des Stückes «Cæsar and Cleopatra» noch deutlicher sehen, was Shaw unter diesem Handeln von innen heraus versteht; aber es ist schon hier klar, daß auch der hierauf bezügliche Vorwurf Shaws gegen Shakespeare mit Shaws Wesen als Tendenzdramatiker zusammenhängt und übrigens nicht Shakespeare allein, sondern auch die meisten anderen Shakespeares Bahnen folgenden Dramatiker trifft.

Ja, von dem nächsten Vorwurf, dem der sinnlosen Verherrlichung der Liebe, welchen Shaw hauptsächlich gegen Shakespeares «Antony and Cleopatra» erhebt[2]), können wir sogar sagen, daß nicht Shakespeare eigentlich und zunächst es ist, der Shaw zu diesem Vorwurf Anstoß gibt. Es handelt sich hier vielmehr um die ganze sentimentale Darstellung der Liebe und die Spekulation auf den Geschlechtsinstinkt, welche in den neueren englischen Theaterstücken geübt wurde und welche Shaw als Theaterkritiker auf die schwersten Geduldsproben stellte. Das erregt seinen Unwillen, wenn

«callous sensation-mongering in murder and lust» (nach H. W. Boynton, Mr. Shaw as a Critic, The Atlantic Monthly, April 1907, S. 559).

[1]) Vgl. meine Diss., S. 54.

[2]) Three Plays for Pur., S. XXVII ff.

er es nun auch bei Shakespeare vorfindet. Auch die nähere Besprechung dieses Vorwurfes muß auf weiter unten verspart werden.

Ein weiterer, mehr auf das Äußere gehende Vorwurf, der aber für Shaw auch in Shakespeares Mangel an Philosophie seine Begründung hat, ist der, daß Shakespeare da, wo er allgemeine Tendenzen gibt, wo er Äußerungen über die Welt und das Leben tut, nur Plattheiten, durchaus unbedeutende Dinge sage. In der 11. seiner Thesen heißt es z. B.: «Shakespeare's power lies in his enormous command of word-music, which gives fascination to his most blackguardly repartees and sublimity to his hollowest platitudes». Und so auch an vielen anderen Stellen[1]). Im Vergleich zu den Problemen, die seine eigenen Stücke durchdringen, erscheinen Shaw eben Shakespeares allgemein philosophische Äußerungen über das Leben und die Menschen als alltägliche Plattheiten; sie sind ihm nichts Neues, da sie meist nichts irgend Bestehendes angreifen und Besseres an seine Stelle setzen, sondern nur Tatsachen feststellen.

Endlich auch spricht sich Shaw wiederholt in sehr abfälliger Weise über Shakespeares (und damit natürlich auch hier wieder, auch über anderer Dramatiker) Art aus, die Dramen in Blankvers zu schreiben. Wieder in den 12 Thesen unter Nr. 10 schreibt der Shakespeare-Kritiker: «To anyone with the requisite ear and command of words, blank verse, written under the amazingly loose conditions which Shakespeare claimed, is the easiest of all known modes of literary expression . . . I can write blank verse myself more swiftly than prose»[2]). Hauptsächlich ist wohl Shaws Abneigung

---

[1]) Vgl. Dram. Op. a. Ess. II, 40, 118, 424ff. An letzterer Stelle meint Shaw, man könne zwar Goethe, Wagner oder Ibsen in einfache Prosa umschreiben, und ihre Dichtungen würden immer noch originelle Beobachtung, feine Gedanken usw. enthalten. Behandle man aber selbst Shakespeares beste und reifste Werke in dieser Weise, so finde man nur «the platitudes of proverbial philosophy, with a very occasional curiosity in the shape of a rudiment of some modern idea, not followed up».

[2]) Andere abfällige Äußerungen Shaws über den Blankvers finden sich besonders noch in Dram. Op. a. Ess. II, 37. 120, 143ff. An letzterer Stelle setzt Shaw Shakespeares «jingle» in Vergleich mit der kräftigen Prosa Bunyans. Er stellt die Kampfszene zwischen Macbeth und Macduff (V, 8 besonders Vers 30—34) dem Kampf zwischen Bunyans Christian und Apollyon und den dort geführten Reden gegenüber und zieht auch andere Kampfreden bei Bunyan heran, wie Mr. Valiant-for-Truths Schilderung von seinem Kampf gegen Wildhead, Inconsiderate und Pragmatic, oder noch eine zweite Rede Apollyons zu Christian. Ich kann mich Caros Meinung (S. 516f.) nicht recht anschließen, daß Shaw hier auch in der Ausdrucksweise zu Unrecht Bunyan den Vorzug vor Shake-

gegen den Blankvers nichts anderes als der Ausdruck jener naturalistischen Bewegung in der Kunst unserer Zeit, die allgemein der größeren Realistik halber Prosadialog im Drama eingeführt hat. Über die Wirkung, welche die Vorliebe für den Blankvers nach seiner Meinung auf die englische Dichtkunst im allgemeinen gehabt habe, macht Shaw einmal Andeutungen, indem er spricht von «that barren and horrible worship of blank verse for its own sake which has since desolated and laid waste the dramatic poetry of England»[1]).

Eine Zusammenfassung all dieser Vorwürfe, die Shaw gegen Shakespeare erhebt, findet sich in dem Aufsatz Shaws in den «Dramatic Opinions and Essays»[2]), der «Better than Shakespeare» betitelt ist und Shakespeare z. T. in scharfen Ausdrücken in nachteiliges Licht gegenüber dem Dichter des «Pilgrim's Progress» stellt[3]).

Eine innere Zusammenfassung aller Vorwürfe Shaws gegen Shakespeare ergibt sich aber daraus, daß Shaw sich häufig über das Zeitalter Shakespeares im allgemeinen und über die Elisabethanischen Dramatiker besonders, in sehr scharf tadelnder Weise ausspricht. Auch hier kann ich mir unter Hinweis auf Caros Auszüge[4]) eine ausführlichere Zusammenstellung von Shaws Äußerungen ersparen. Nur eine Stelle sei wieder ausgewählt: «Mind, I am no admirer of the Elizabethan school». Und nach einem Hieb auf H. A. Jones' Lob auf diese Schule, fährt Shaw weiter: «What Shakespeare got from his 'school' was the insane and hideous rhetoric which is all that he has in common with Jonson, Webster, and the whole crew of insufferable bunglers and dullards whose work stands out as vile even at the beginning of the seventeenth century, when every art was corrupted to the marrow by the orgie called the Renaissance, which was nothing but the vulgar exploitation in the artistic professions of the territory won by the Protestant movement . . .

---

speare gebe. Ich muß sagen, daß die Sachlichkeit und der Realismus der Ausdrucksweise bei Bunyan an diesen Stellen geradezu auffällig ist gegenüber Shakespeares viel allgemeineren Wendungen. Ich glaube, dieser Eindruck drängt sich auf, wenn man die von Shaw angeführten Stellen im Zusammenhang liest und vergleicht.

[1]) Dram. Op. a. Ess. II, 37.

[2]) II, 141ff.

[3]) Eine größere Auslese besonders heftiger Ausfälle Shaws gegen Shakespeare ist zusammengestellt in dem Aufsatz: Shaw als Theaterkritiker von Max Meyerfeld. (Lit. Echo X, 7, Spalte 466—477.)

[4]) S. 509ff. — Die drei wichtigsten Stellen bei Shaw sind: Dram. Op. a. Ess. I, 112f., II, 37ff., 418ff.

I really cannot keep my temper over the Elizabethan dramatists and the Renaissance; nor would I if I could»[1]). Wohlgemerkt, nicht nur gegen das englische Drama jener Zeit, auch gegen die bildende Kunst der italienischen Renaissance wendet sich Shaw hier und an anderer Stelle. Besonders aber wird dann auch hier, wie anderwärts, Marlowe angegriffen, der, wenn er heutzutage gelebt hätte, einen ganz guten Nachahmer Rudyard Kiplings abgegeben hätte. Gerade dieser Punkt erscheint mir als besonders wichtig. Mag auch Shaw, wie Caro meint, jedes historische Verständnis ebenso abgehen, wie das bekanntlich bei Voltaire der Fall war, so ist doch offenbar, daß es Shaw weniger um den Angriff speziell auf die Elisabethaner zu tun ist, als um einen solchen auf jene ganze Kunstauffassung, wie sie eben doch auch die Renaissance und alles, was aus ihr hervorging, gepflegt hat, und wie sie heute sich in ihrer Übertreibung zusammenfaßt in dem Schlagwort «l'art pour l'art». Kunst ohne Darstellung einer Philosophie, das ist oft geradezu der Sinn von Shaws geringschätzigem Ausdruck: Romantik, und das ist «the great heresy to be swept off from art and life»[2])! Was Shaw so zuwider ist an den Elisabethanern und daher auch z. T. an Shakespeare, ist die Freude der Renaissance an der z. T. ja nur eingebildeten heroischen Größe des römischen und griechischen Altertums, die Lust an der stolzen Pose und an der hohen Rhetorik, die für Shaw, den Didaktiker, oft nur große Phrase ist, wenn sie ohne philosophischen Sinn, ohne originelle Lebensauffassung und Lebenskritik ist. Nur solche Vorliebe für die schöne Pose des «Helden» konnte selbst an der Apotheose des schmählichen Todes eines Antonius Gefallen finden, wie sie Shakespeare in «Antony and Cleopatra» liefert, und die bei Shaw, wie wir unten noch sehen werden, so sehr Anstoß erregt. Nicht wegen solcher Dinge, heißt es einmal bei Shaw[3]), lebt Shakespeare noch unter uns. Alles das hätten seine zeitgenössischen Berufskollegen auch in ihren Stücken, ja «they had far out-Heroded Herod».

In seiner Feindschaft gegen die Renaissance berührt sich Shaw mit den Präraffaeliten; auch er zieht die mittelalterliche Kunst teilweise vor, so besonders, nachdem er der Erneuerung der Mora-

[1]) A. a. O. I, 112f.

[2]) Plays Pleasant, II S. XIV.

[3]) Quintessence of Ibsenism, Ed. 1913, S. 197f. Auch sonst finden sich in diesem Buche Shaws bemerkenswerte Äußerungen über Shakespeare.

lität «Everyman» auf der Bühne beigewohnt hat. Darauf Bezug nehmend schreibt er: «Elizabethan Renascence fustian is no more bearable after medieval poesy than Scribe after Ibsen»[1]), oder mit Bezug auf die Präraffaeliten selbst: «a new race of nineteenth century poets and critics, from Byron to William Morris, began, first to speak coldly of Shakespear and Raphael, and then to rediscover, in the medieval art which these Renascence masters had superseded, certain forgotten elements which were germinating again for the new harvest»[2]). Caro vermag Shaws Abneigung, ja geradezu Grobheit gegen die Elisabethaner nicht recht zu verstehen; er gibt sie nur als Tatsache ohne Erklärung ihrer Gründe, und ähnlich ergeht es James Huneker, dem Herausgeber der «Dramatic Opinions and Essays» in der Einleitung[3]). Aber jene Abneigung gegen Kunst um der Kunst willen und der Einfluß präraffaelitischer Gedanken ist es sicher, was Shaws Haß gegen die Elisabethaner, seine Auffassung von der Renaissance als einer Orgie und damit auch einen großen Teil von Shaws Vorwürfen gegen Shakespeare m. E. vollauf zu erklären vermag.

Von der ganzen Kritik, die Shaw an Shakespeare übt, sehen wir also, daß sie dem Gegensatz entspringt, der zwischen Shakespeares dramatischer Kunst und zwischen Shaws eigenem Wesen als dramatischer Gestalter besteht; da Shaw mit seinen Forderungen, für das englische Drama wenigstens, ganz Neues aufstellt, wendet sich seine Kritik nicht einmal gegen Shakespeare allein, sondern implicite auch gegen viele andere literarische Größen, die oft ganz dieselben «Mängel» aufweisen, die Shaw an Shakespeare tadelt. Dickens, Thackeray, Tennyson, Kipling werden von Shaw selbst mehrere Male im Zusammenhang mit Shakespeare genannt (besonders in den beiden Vorreden zu «Three Plays for Puritans» und «Man and Superman»); aber manchmal, besonders wenn man den ganzen Shaw liest, nicht nur seine Shakespeare-Kritiken, bekommt man den Eindruck, als ob Shaw gut die Hälfte der ganzen englischen Literatur verwerfen. oder mindestens in Schatten stellen wolle gegen die Dichter, die er «artist-philosophers» nennt, und die eine Lehre, oder wenigstens eine originelle Philosophie ihrer Dichtung zugrunde gelegt haben. Für diese andere Hälfte aller Dichter, zu der auch Shakespeare gehört, hat Shaw zum wenigsten kein so hohes Interesse: Sie (und nicht

[1]) Man a. Sup., S. XXVIII.
[2]) Three Pl. f. Pur., S. XXXIIf.
[3]) I, S. XV.

Shakespeare allein) sind «for an afternoon, but not for all time», wie er es einmal ausdrückt[1]). Er will eben für die Kunst, für das Drama insbesondere, etwas ganz anderes als nur Darstellung von Charakteren oder großen romantischen Schicksalen und poetischen Stimmungen. Er will Darstellung einer Lebenskritik und einer oder vieler Lebenslehren, Probleme genannt. Da Shakespeare bei all seiner Kunst diese Forderung, die nach Shaws Ansicht die Forderung moderner Kunst, die des «neuen Theaters» ist, nicht erfüllt, ist er für ihn veraltet und ist nach seiner Meinung geradezu in Gefahr, bei den modernen Menschen ganz und gar in Mißkredit zu kommen.

Shaws Lob für Shakespeare.

Und nun schreibt Shaw in dem Schlußwort seiner «Dramatic Opinions and Essays»[2]): «When I began to write, William was a divinity and a bore. Now he is a fellow-creature; and his plays have reached an unprecedented pitch of popularity. And yet his worshippers overwhelm my name with insult». Eine ganz ähnliche Äußerung, die Shaw einem Interviewer gegenüber gemacht hat, zitiert Caro[3]), der sie freilich nur für einen Witz hält. Er, Shaw, der Shakespeare-Gegner, er beansprucht geradezu das Verdienst, durch seine Kritik Shakespeare erst populär gemacht zu haben. Ich glaube, ein wenig ist dieser Anspruch doch auch ernst zu nehmen. Shaw hat tatsächlich mit Bezug auf Shakespeare darauf hingearbeitet, das zu beseitigen, was er «Bardolatry», d. h. idolatry of the Bard, nennt. Er wollte den Glauben vernichten, als ob Höheres als Shakespeares Dramen nicht geleistet werden könnte, als ob man nicht auch einmal etwas ganz anderes, der modernen Zeit mehr Entsprechendes schaffen könnte, das doch auch seinen Wert neben den Dramen Shakespeares behaupten könnte. Und andererseits will Shaw gerade dadurch, daß er auf die Mängel, die Shakespeares Stücke für unsere modernen Bedürfnisse haben, immer wieder hingewiesen hat, Shakespeare erst recht populär gemacht haben. Er wollte das, was für moderne Menschen an Shakespeare seltsam und daher meist unbefriedigend sein muß, aufgezeigt haben, um dadurch erst recht seine wahren Schönheiten hervortreten zu lassen. Darum macht er sich so viel Mühe um den «Barden» und schreibt immer wieder lange Kritiken

[1]) Dram. Op. a. Ess. I, 406. Vgl. Caro, S. 445.
[2]) II, S. 469.
[3]) S. 444.

über ihn und ganz besonders auch über die Art, wie seine Werke wirksam aufgeführt werden müßten[1]).

Denn für die Schönheiten in Shakespeares Stücken ist Shaw durchaus nicht blind. Er lobt Shakespeare sehr häufig, an manchen Stellen sogar mit sehr beredten Worten, und mitten in der Kritik, die er an ihm von seinem Shawschen Standpunkt aus übt. Caro[2]) freilich meint, daß Shaw Shakespeare eigentlich nur in der Musik seiner Worte voll und ganz lobe, wofür er zahlreiche Belegstellen anführt[3]). Aber das ist bei weitem nicht das einzige. Hamon[4]) hat vollkommen recht, wenn er bei Besprechung von Shaws Shakespeare-Kritik sagt: «Mais impartial, il se plaisait à constater et à affirmer la puissance de son comique, la musique de sa langue et son art incomparable de conter».

Diese drei Dinge sind es insbesondere, auf die Shaw immer wieder hinweist und die er nie bestreitet. Wenn er trotzdem nie ausführlicher und im Zusammenhang auch einmal lobende Ausführungen über Shakespeare neben den zahlreichen tadelnden macht, so liegt das wohl daran, daß er diese Vorzüge für bereits allgemein anerkannt hält, und daß er sich eben auch aus dieser Kunst nicht gerade sehr viel macht, sie wenigstens nicht als das Hauptinteresse seines Lebens betrachtet.

Nur auf einige dieser lobenden Andeutungen sei kurz hingewiesen, besonders da sie Caro fast ganz unberücksichtigt läßt[5]). Schon in jenem Aufsatz «Better than Shakespeare» in «Dramatic Opinions and Essays», der Shaws Meinung über Shakespeare am besten zusammenfaßt, wird bei aller Kritik auch auf Shakespeares Vorzüge hingewiesen. Eine dort z. B. mit sehr scharfen Worten absprechende Summierung aller Charaktere Shakespeares schließt mit den Worten: «self-seekers of all kinds, keenly observed and masterfully drawn

---

[1]) Vgl. auch Pl. f. Pur., S. XXXI: «It was the age of gross ignorance of Shakespear and incapacity for his works that produced the indiscriminate eulogies with which we are familiar». Erst, seitdem man eine wirkliche Shakespeare-Kritik habe, bemühe man sich auch um eine richtige Aufführung der Werke Shakespeares.

[2]) S. 438.

[3]) Dram. Op. a. Ess. I, 24, 193; II, 275ff., 405, 424.

[4]) Augustin Hamon, Le Molière du XXe siècle: Bernard Shaw. Paris 1913. S. 37.

[5]) Nur ganz vorübergehend, in der Einleitung seines Aufsatzes (S. 436), erwähnt er sie und weist in Fußnote auf einige Stellen hin.

from the romantic-commercial point of view»[1]). Oder am Schlusse dieses Aufsatzes heißt es, Shakespeare habe doch die Verzweiflung und den Zynismus seiner Lebensanschauung in seinen Tragödien zu einer gewissen Erhabenheit gestaltet; er habe «dramatized its morbid, self-centred passions and its feeble and shallow speculations with all the force that was in them; disinfected it by copious doses of romantic poetry (selbst das also hier anerkannt!), fun, and common sense; and gave to its perpetual sex-obsessian the relief of individual character and feminine winsomeness»[2]). Gegen Schluß des Briefes an Tschertkoff schreibt Shaw: «Shakespeare's prodigious literary power, his fun, his mimicry . . . do not stand or fall with his absurd reputation as a thinker»; oder in der Vorrede zu den «Unpleasant Plays»[3]) heißt es, Shakespeare sei «unsurpassed as poet, storyteller, character-draughtsman, humorist, and rhetorician»; und in der Vorrede zu «Man and Superman» wird von Shakespeare wie auch von Dickens an mehreren Stellen gelobt, daß sie gute Beobachter menschlichen Fühlens und Denkens seien, und einen guten Sinn für das Komische hätten[4]). Kurz, sehr zahlreich sind bei Shaw solche und ähnliche Stellen; man merke sich in Shaws Werken alles hierher gehörige am Rande durch ein Zeichen an, und man wird erstaunt sein, wie häufig, auch mitten unter den heftigsten Angriffen, doch solche Zeichen zu machen sein werden.

Besonders stark anerkennend ist Shaw in der jüngsten seiner Äußerungen über Shakespeare, in seiner Vorrede zu dem Stück «The Dark Lady of the Sonnets». Selbst Caro gibt zu[5]), daß Shaw «hier nicht mehr so ausfahrend gegen Shakespeare wie früher» sei; einige seiner Auffassungen, auch die über Shakespeares Pessimismus, seien hier «im ganzen verständig, und man kann ihm beipflichten». Shaw wendet sich in dieser Vorrede gegen Frank Harris, welcher in seinem Stück und seinem Buch über Shakespeare behauptet hatte, daß Shakespeare schließlich an gebrochenem Herzen aus Liebeskummer über Mary Fitton gestorben sei, daß dieser Schmerz auch die Ursache seiner pessimistischen Äußerungen und Darstellungen

---

[1]) II, 142.

[2]) A. a. O., S. 146.

[3]) S. XXI.

[4]) S. XXIXff. Vgl. auch Three Pl. f. Pur. S. XXXI und Dram. Op. a. Ess. II, 402, wo Shakespeare «the king of dramatists» genannt wird, und ganz besonders noch ib., II, 53.: «I pity the man who cannot enjoy Shakespeare» (!!).

[5]) S. 525.

gewesen sei, und daß, wie auch Tolstoi und Crosby[1]) geschrieben hatten, Shakespeare keine Vorliebe und kein Verständnis für das geringe Volk gehabt, sondern nur Könige und Hofleute als edle und beachtenswerte Menschen dargestellt habe. Gegen diese Ausführungen nimmt Shaw den großen Dramatiker durch längere Beweisführung in Schutz. Sehr zahlreich sind auch in dieser Vorrede die Stellen, da Shakespeare von unserem Kritiker für dieselben Vorzüge, von denen wir oben gehört haben, Anerkennung gezollt wird. Besonders aber ist gerade diese Vorrede, wie auch das nachfolgende Stück und seine Darstellung der Shakespeare-Gestalt ein Beweis, welch hohes Interesse Shaw trotz allem doch für Shakespeare hat, auch noch und erst recht zu einer Zeit, da er längst nicht mehr als Theaterkritiker gezwungen ist, sich mit Shakespeare eingehender zu beschäftigen. Ist Shakespeare auch nicht für Shaw das Höchste aller Kunst, erfüllt er und seine Kunst auch nicht sein oberstes Lebensinteresse — das ist die Weltverbesserung und diejenige Art Kunst, welche dieser dient, — so ist er ihm eben doch «für einen Nachmittag», ja wohl für viele Nachmittage sehr recht, da es trotzdem auch für Shaw sehr vieles in Shakespeares Kunst zu bewundern gibt. Nur so erklärt sich der scheinbare Widerspruch zwischen Shaws reichlicher absprechenden Kritik einerseits und seiner vielfachen und eingehenden Beschäftigung mit Shakespeare andererseits. Caro fragt[2]): Weshalb so viele Mühe um Dramen, die man so geringschätzt? und gibt keine Antwort auf diese Frage.

Schon die Einleitung der Vorrede z. B. zeigt, welches Interesse Shaw für die ganze Mary Fitton-Frage und andere Streitfragen in Bezug auf Shakespeare hat, oder zeigt uns, wie er sich schon als junger, noch unberühmter Mann voll des höchsten Interesses mit Bekannten wie Thomas Tyler über Shakespeare besprach, und wie früh er schon begann, sich mit diesen Fragen zu beschäftigen. Ein andermal hören wir, daß er Hamlet schon mit zwanzig Jahren nahezu auswendig gekannt habe[3]).

Und welches Interesse Shaw doch schon auch früher für gute Shakespeare-Aufführungen hatte, das zeigt Caro selbst in eingehenden

[1]) Tolstois schon oben genannter Aufsatz ist eine Vorrede zu Ernest H. Crosby, Shakespeare's Attitude towards the Working Classes. Tolstois und Crosbys Aufsatz sowie Shaws Brief an Tschertkoff sind auch enthalten in: Eine kritische Studie von Leo N. Tolstoi nebst . . . Übersetzt von M. Enckhausen. Hannover 1906.

[2]) S. 444.

[3]) Dram. Op. a. Ess. II, 53 und II, 264.

Ausführungen[1]), in denen er alles gut zusammenfaßt und auch auf die wichtigsten hierauf bezüglichen Stellen aus den «Dramatic Opinions and Essays» und aus den Vorreden hinweist. Eine Wiederholung kann daher wohl auch in diesem Punkte unterlassen werden, obwohl die eingehendere Betrachtung alles dessen, was Shaw an den Aufführungen Shakespearescher Werke durch Daly, Beerbohm Tree und besonders auch durch Henry Irving mißfällt, und die Untersuchung, warum es ihm mißfällt, noch gar manches helle Licht auf Shaws Auffassung von Shakespeares Werken im allgemeinen werfen würde. Nur das muß gesagt werden, daß ein Mann, der so häufig und mit so beredten Worten gegen die üblichen Verballhornungen Shakespeares Einspruch erhebt und sich für die Aufführung des echten Shakespeare einsetzt — Caro weist auf nicht weniger als siebzehn diesbezügliche, ausführlichere Äußerungen Shaws hin — daß ein solcher Mann unmöglich Shakespeare durchaus abgelehnt haben kann. Shaw muß für die Schönheiten Shakespeares doch starke Empfindungen besitzen, wenn er seine Stücke immer wieder der heißesten Bemühungen um gute Aufführungen für wert erachtet. Auch Caro gibt trotz allem zu, daß Shaw ein zartes Verständnis für Shakespeares Werke bekunde[2]). In der Tat, nur so läßt es sich erklären, daß Shaw sich so viel mit Shakespeare beschäftigt. Durch sein großes Interesse für Shakespeare und für viele Fragen, die ihn und die Aufführung seiner Werke betreffen, hat ihm Shaw wohl sicher reichlich Anerkennung und Verehrung gewidmet.

Ja, noch mehr: In manchen Punkten fühlt sich Shaw geradezu doch mit Shakespeare verwandt. Gar manchen Gedanken, dessen Verbreitung Shaw sich in seinen Werken zum Ziel gesetzt hat, findet er schon in Shakespeares Werken angedeutet, und er beruft sich in seinen Vorreden geradezu auf Shakespeare, um seine Darstellung dieses oder jenes Gedankens und die sich für seine Stücke daraus ergebenden Folgerungen zu verteidigen.

Ganz besonders ist es der Gedanke seines Stückes «Man and Superman», den Shaw auch schon bei Shakespeare angedeutet findet[3]). Auch Shakespeares Frauen seien, im Gegensatz zu der konventionellen Meinung von dem Verhalten der Geschlechter zu einander, in Liebesangelegenheiten meist der verfolgende Teil, ge-

[1]) S. 441ff.

[2]) S. 437.

[3]) Auch Caro, S. 513 weist auf diese Tatsache hin, aber eben wieder nur vorübergehend.

rade so wie Shaw seine Ann in «Man and Superman» den John Tanner verfolgen läßt. Als Beispiele führt er an: Rosalind aus «As You Like It», Mariana aus «Measure for Measure» und ganz besonders Helena aus «All's Well that Ends Well». «In every case the relation between the woman and the man is the same: she is the pursuer and contriver, he the pursued and disposed of. When she is baffled, like Ophelia, she goes mad and commits suicide; and the man goes straight from her funeral to a fencing match»[1]). Unberechtigt sind diese Behauptungen Shaws ganz gewiß nicht; daß Shakespeares Frauen sich durch starkes Selbstbewußtsein auszeichnen und meist sehr tatkräftig sind, ist wohl eine bekannte Tatsache[2]). Die von Shaw genannten Beispiele oder auch Gestalten wie Juliet, Portia und viele andere sind sicher keine gefühlsseligen, schwachen, romantischen Geschöpfe. Sie haben wenig gemein mit jenen Mädchengestalten, welche im 19. Jahrhundert ein Tennyson in der Dichtung, ein Dickens und andere Viktorianer im Roman zur Darstellung gebracht haben, und welche, besonders in ihrer Übertreibung und sentimentalen Verzerrung auch auf der Bühne seiner Zeit oft Shaws Unwillen erregt haben.

Da Shakespeare wahrere Frauencharaktere dargestellt habe, meint Shaw, bei Shakespeare Verwandtschaft mit dem großen Frauenrechtler der modernen Bühne, mit Ibsen, und daher natürlich auch mit sich selbst in einigen Stücken zu erkennen. «All's Well that Ends Well» vor allem erscheint Shaw fast als ein Ibsenstück; es erinnert ihn an «Ein Puppenheim». Und deshalb sei die Tradition auch glaubwürdig, daß es Shakespeare nicht gelungen sei, das Stück zur Aufführung zu bringen[3]). Ähnlich heißt es in den «Plays Unpleasant»[4]): «in such unpopular plays as All's Well, Measure for Measure, and Troilus and Cressida, we find him ready and willing to start at the twentieth century if the seventeenth would only let him». Dadurch, daß Shakespeare auch der Frau habe Gerechtigkeit angedeihen lassen, und weil manchmal auch bei Shakespeare die Männer den Frauen gegenüber die schwächeren und minderwertigen

---

[1]) Man a. Sup., S. XVIf. Vgl. auch. Dram. Op. a. Ess. II, 121, 365.

[2]) Auch W. Raleigh, Shakespeare, London 1913, macht S. 175 auf Shakespeares verfolgende Frauen aufmerksam.

[3]) Dram. Op. a. Ess. I, 27. Vgl. auch Man a. Sup., S. XVII, wo Helena «an early Ibsenite heroine» genannt wird; ferner noch Dram. Op. a. Ess. II, 142 und 328.

[4]) S. XXI.

sind, wie z. B. Bertram, der ein vorausgeahnter Helmer aus dem Puppenheim sei, oder wie Angelo, Posthumus u. a.[1]) —, deshalb schon müsse Shakespeare auch heutzutage als großer Schriftsteller anerkannt werden, deshalb sei er heute noch lebendig, nicht aber wegen all der Rhetorik, der Mordgeschichten und der Beschreibungen von Liebeslust, die er mit seinen Elisabethanischen Zeitgenossen gemeinsam habe. Shakespeare «survives by what he has in common with Ibsen, and not by what he has in common with Webster and the rest»[2]).

In der Vorrede zu «The Dark Lady of the Sonnets»[3]) endlich sucht Shaw den Nachweis zu führen, daß Shakespeare persönlich, ähnlich wie er selbst, sogar Skepsis und Abneigung gegenüber der Liebe gehabt habe, trotz seiner Darstellung in Gestalten wie Romeo, Orsino und Antonio. Daß die Dark Lady (Mary Fitton), wie Frank Harris es behauptet und in seinem Stücke darstellt, Shakespeare schließlich das Herz gebrochen habe, sei durchaus unwahrscheinlich, wenn man Äußerungen in Betracht ziehe wie Rosalinds: «Men have died from time to time, and worms have eaten them; but not for love»[4]) oder Richard von Glosters Meinung über die Liebe[5]), oder gar Hamlets Verhalten zu Ophelia und seinen Abscheu vor der Sentimentalität des Laertes an ihrem Grabe. Aber eben in Gestalten wie Hamlet und Mercutio habe sich Shakespeare selbst gezeichnet und durch sie seine wahre Meinung geäußert. Denn in ihnen komme der Spott und die bissige Schärfe, die Shakespeare zweifellos besessen habe, zum Ausdruck. Ja, schließlich findet Shaw in Shakespeare sogar «a grim delight in his own power of looking terrible facts in the face with a chuckle», und macht ihn so, ganz in seinem eigenen Sinne, zum bitteren Gegner der Romantiker und Idealisten, die den Tatsachen nicht ins Auge zu sehen vermögen, zu einer Art General Burgoyne, wie Shaw ihn in seinem Stück «The Devil's Disciple» dargestellt hat. Wenn Shakespeare nicht bei alledem im Pessimismus stecken geblieben wäre, so wäre er, scheint es einem nach dieser Äußerung, geradezu eine Art Shaw geworden[6]).

---

[1]) Dram. Op. a. Ess. I, 27 und II, 142. Vgl. auch Shaws Vorrede zu W. Archer, The Theatrical «World» of 1894 S. XXVIIf.

[2]) Quintess. of Ibs., Ed. 1913, S. 197.

[3]) S. 120f.

[4]) As You Like It, IV, 1, 107—108.

[5]) Henry VI., 3. P., V, 6, 80ff.

[6]) S. auch ib., S. 130.

Ja, das letzte Kapitel der Vorrede ist sogar dem Nachweis gewidmet, daß Shakespeare, entsprechend der «broken-heart theory» von Frank Harris, zwar nicht aus Liebeskummer, aber doch voll von Unzufriedenheit mit den Menschen und mit dem Theater seiner Zeit gestorben sei. Denn er habe das politische und moralische Verhalten seiner Zeitgenossen gesehen und bemerkt, «that they were incapable of dealing with the problems raised by their own civilization. . . . This (und nicht Liebeskummer) is the real sorrow of great men»[1]). Und weil ihnen das Verständnis für solche Probleme gefehlt hätte, hätten Shakespeares, ja auch noch Shaws Zeitgenossen an seinen ernsten Stücken wie «Troilus and Cressida», «All's Well that Ends Well» und «Measure for Measure» keinen Gefallen gefunden, hätten sie von der Bühne verschwinden lassen, um sich dafür an Dingen wie «As You Like It» und «Much Ado about Nothing» zu ergötzen.

Auch in Shaws Stück «The Dark Lady of the Sonnets» ist die Darstellung dieser Theorie das Hauptziel der Handlung. Bei einem nächtlichen Zusammentreffen Shakespeares mit der Königin, das in echt Shawscher Weise erst farcenhaft gehalten ist, dann aber ernster, ja lehrhaft wird, legt der Dichter der Monarchin die Bitte ans Herz, ein Nationaltheater zu stiften, damit dort wenigstens seine wahrhaft philosophischen Stücke aufgeführt werden könnten. Dabei äußert Shakespeare auch den Shawschen Gedanken, daß das moderne Theater als «moralische Anstalt» die Kirche ersetzen müsse, da diese ihre frühere Pflege der dramatischen Kunst und die Bildung des Volkes durch dieselbe aufgegeben habe[2]). Weiter vorn[3]) dagegen hören wir Shakespeare seine andere, von Shaw so oft angegriffene Meinung vortragen, nämlich daß, so elend und nichtig diese Welt und unser Leben auch seien, wir nur diese Nichtigkeit mit dem Zaubergewand prächtiger Worte (d. h. mit Wortmusik und mit Kunst um der Kunst willen) zu umkleiden bräuchten, um uns zu erheben und unsere Erde zum Himmel zu machen — eine treffliche Zusammenfassung von Shaws Shakespearekritik[4]).

---

[1]) S. 132.

[2]) S. 145f.

[3]) S. 138.

[4]) Caro, S. 525, denkt sehr gering von dem Stück und hält es weder für Shaws noch für Shakespeares würdig. Doch betont Shaw selbst wiederholt in seiner Vorrede (S. 107 und S. 132), daß es durchaus anspruchslos sei. Die Eifersuchtsszene zwischen der Königin und der Dark Lady ist auf Anregung von Mrs. Alfred Lyttelton entstanden. (S. 104.)

Shakespeare sei es eben, das ist Shaws Meinung, wie jedem großen Manne ergangen. Er habe als solcher die Fähigkeit zu ernsten Problemen wohl in sich gehabt und habe viele Dinge, wie besonders die Liebe, schon mit eben denselben Augen angesehen, wie der moderne «artist-philosopher» Ibsen oder wie Shaw selbst[1]). Aber seine Zeit habe diese Anschauungen nicht gewollt, und da habe Shakespeare allerdings den Fehler begangen, daß er auch anders gekonnt habe. So seien diese tieferen modernen Gedanken bei Shakespeare nur Rudimente geblieben, um deren Entwicklung er sich nicht weiter bemüht habe[2]), und nur klein sei die Anzahl der Werke — es sind besonders die drei oben genannten —, in denen er moderne Gedanken zum Ausdruck gebracht habe. Dafür habe er dem lieben Publikum geboten, was es verlangte; aber er habe es ihm freilich mit einer gewissen Erbitterung vorgesetzt unter Titeln wie «As You Like It» oder «Much Ado about Nothing»[3]).

Man wäre versucht, diese in Shaws neuester Äußerung über Shakespeare gegebene Auffassung von dem Wesen des großen «Barden» als eine Änderung in Shaws Meinung über Shakespeare anzusehen. Denn diese Meinung, daß Shakespeare fast ähnlich wie Shaw zum «artist-philosopher» geworden wäre, wenn es ihm das siebzehnte Jahrhundert nur gestattet hätte, scheint etwas in Widerspruch zu stehen zu Shaws sonstigen abfälligen Äußerungen über Shakespeare als «Denker». Daher scheint auch Caro[4]) der Meinung zu sein, Shaw sei in der Vorrede zu «The Dark Lady» milder gegen ihn geworden. Allein die Auffassung von dem Verhältnis jener drei am wenigsten volkstümlichen Stücke Shakespeares zu Stücken wie «As You Like It» findet sich schon 1897 in den «Dramatic Opinions and Essays»[5]) angedeutet, und ausführlich dargestellt hat Shaw diese Auffassung schon 1905 in den zwölf Thesen. Dort, in These Nr. 4 wie auch in der Vorrede zu «The Dark Lady»[6]), und in humoristischer Weise in dem Stück selbst, wird Shakespeare als ein «snob» hingestellt, dessen Hauptziel bei seiner Betätigung für das Theater gewesen sei, genug Geld zu

[1]) Auch in dem Stück wird Shakespeare als gefühllos und grausam gegen die ihn liebende Dark Lady hingestellt. Er, der Künstler, ist mit dem Nationaltheater u. dgl. mehr beschäftigt als mit der Liebe. (Vgl. Man and Superman.)

[2]) Dram. Op. a. Ess. II, 425.

[3]) Preface zu The Dark Lady, S. 131.

[4]) S. 525.

[5]) Besonders II, S. 328.

[6]) S. 113f. und 130f.

verdienen, um sich Land in Stratford kaufen zu können — «the natural course for a member of the highly respectable, though temporarily impecunious, family of the Shakespeares»[1]). These Nr. 5 behauptet, Shakespeare habe erkannt, daß das Einzige, was auf dem Theater Geld einbringe, romantischer Unsinn sei, wie «As You Like It». Mit einem Wort, Shaw ist schon damals der Meinung, Shakespeare habe aus kaufmännischen Gründen starke Zugeständnisse an den Geschmack der Zeit gemacht, und dadurch sei der Denker in ihm viel zu kurz gekommen. Der scheinbare Widerspruch in Shaws Meinung über Shakespeare löst sich also wohl darin, daß Shaw eben den Hauptvorwurf für Shakespeares Unzulänglichkeit als Denker nicht so sehr Shakespeare selbst macht, sondern vielmehr dem Geschmack der Zeit, der Elisabethanischen Renaissancefreude an unsinniger Rhetorik, romantischer Liebe, derben Späßen, Sensationshascherei in Mord und Wollust, Gespenstern und Kämpfen usw. Shakespeare selbst sei ein großer Mann, der Besseres hätte bringen können und in einzelnen Fällen auch gebracht hat.

Freilich, die Tatsache, daß Shaw gerade das an Shakespeare besonders ausdrücklich lobt, was ihm mit seinen eigenen Gedanken und Bestrebungen Ähnlichkeit zu haben scheint, ist für Shaw bezeichnend. Besonders Bab[2]) weist vortrefflich nach, wie schwer Shaw aus seiner eigenen Haut kann, wie er z. B. auch in Ibsen und Richard Wagner seine eigenen Gedanken hineingedeutet hat. Daß er dies auch mit Shakespeare tut, ist gewiß absonderlich und zeigt, wie einseitig und übertreibend er sich oft über den großen Dramatiker äußert. Andererseits aber ist diese Darstellung des eigentlichen Wesens Shakespeares eben doch auch der treffendste Beweis, daß er ihm trotz all seiner, hauptsächlich den Elisabethanern zuzuschreibenden Mängel ein großer Dichter ist, der weit über seiner Zeit steht nicht nur durch diese Andeutungen moderner Ideen, sondern auch durch seine allgemein anerkannten Vorzüge.

Shaws Urteil über einzelne Stücke.

Aus den letzten Betrachtungen haben wir schon ersehen, welche Shakespearestücke Shaw für die wertvollsten hält. Es wäre interessant und würde das Bild von Shaws Shakespearekritik vollständig

[1]) Mencken, S. 102.

[2]) Julius Bab, Bernard Shaw, Berlin 1910, S. 210ff.

machen, wenn wir noch eingehender seine wichtigsten sonstigen Äußerungen und Urteile über einzelne Shakespearestücke betrachten könnten und versuchen würden, sie zu begründen. Doch müssen hier nur kurze Bemerkungen genügen.

Nach Caro[1]) gewinnt man den Glauben, daß es eigentlich nur zwei Stücke seien, die bei Shaw Gnade finden: «King Lear» und «Hamlet». Es sind aber doch in Wirklichkeit ihrer mehr, die Shaw als Meisterwerke ausdrücklich bezeichnet. Außer den drei schon genannten, die Caro gar nicht erwähnt, bezeichnet Shaw u. a. «Twelfth Night»[2]) und «A Midsummer Night's Dream» als «crown jewels of dramatic art». Sie seien für das Studierzimmer, nicht für die Bühne und eine kostspielige Ausstattung gedacht[3]). Faulconbridge (King John), Coriolanus und Leontes (The Winter's Tale) nennt Shaw «admirable descriptions of instinctive temperaments». Er stellt sie denjenigen Charakteren gegenüber, durch welche Shakespeare nicht bloß etwas zeige, sondern auch etwas zu lehren versuche, seinen Hamlets, Macbeths, Lears und Prosperos. Diese letzteren stünden viel weniger auf festem Boden als jene oder als Falstaff[4]). «Coriolanus» sei geradezu das größte von Shaws Lustspielen (!). Über das, was Shaw an diesen Stücken, besonders an den drei von ihm hervorgehobenen: «Troilus and Cressida», «All's Well that Ends Well» und «Measure for Measure» so sehr gefällt, ließe sich, außer dem, was wir schon aus Shaws eigenen, oben wiedergegebenen Äußerungen kennen, auf Grund seiner sonstigen philosophischen und ästhetischen Anschauungen noch gar manches erraten, was uns erklärte, warum er gerade diese Stücke so hoch einschätzt. Nur bezüglich «Measure for Measure» sei hier angedeutet, daß es wohl hauptsächlich folgende Punkte sind, die Shaw begeistern: Das tatsächliche Vorhandensein eines ernsten Problems in dem Stücke, das in der Frage besteht, ob ein Mädchen, um ihren Bruder zu retten, ihre Reinheit opfern dürfe; dann die Abneigung gegen die Liebe, die sich in der ganzen Darstellung des Dichters offenbar äußert: Nur die häßlichen Seiten des Liebeslebens werden in Angelo und in dem ganzen Treiben des liederlichen Volkes von Wien geschildert, dem in Isabella ein Bild höchster Reinheit und in dem

[1]) S. 512.

[2]) These Nr. 7 stellt ausdrücklich fest, daß der Untertitel «What You Will» nicht denselben anrüchigen Sinn habe wie «As You Like It».

[3]) Dram. Op. I, 25f. Zu Mids. N. Dr. s. auch ib., I, 169 ff.

[4]) Man a. Sup., S. XXX.

Herzog ein Bild kühler Vernunft entgegengestellt wird. Ferner kommt noch die von Shaw selbst[1]) angedeutete Darstellung eines Mädchens, das den Mann verfolgt, das die Initiative in Liebessachen ergreift, Marianas, in Betracht, sowie auch noch die Geringschätzung, die Shakespeare durch den Mund seiner Isabella, aber auch sonst in dem Stücke vor irdischer Gerechtigkeit ausdrückt. Übrigens hätte Shaw auch diesem Stücke, wie er es sonst tut, den Vorwurf machen können, daß trotz all dieser nahezu «modernen» Gedanken äußere Motive und bloße Handlung auch in ihm eine sehr große Rolle spielen und besonders am Schlusse überhand nehmen. Dieser Schluß ist auch nach Raleighs Urteil «mere plot, devised as a retreat, to save the name of Comedy»[2]). Raleigh weist den beiden Stücken «All's Well» und «Measure for Measure» durch eingehende, lobende Besprechung einen Vorzugsplatz vor anderen Stücken Shakespeares ähnlich wie Shaw ein, während andere namhafte Kritiker, wie Raleigh selbst betont, an diesen beiden ernsten Lustspielen weniger Gefallen gefunden haben. Auch Johnson, der sonst, wie wir sehen werden, manchmal ähnliche Kritik wie Shaw übt, steht doch in seinem Urteil gerade über Shaws drei Lieblingsstücke in scharfem Gegensatz zu ihm[3]).

In der Aufzählung der Stücke, die Shaw tadelt, hat schon Caro[4]) annähernde Vollständigkeit erreicht. Einige Stücke jedoch nehmen eine mittlere Stellung ein, indem sie unser Kritiker halb lobt, halb tadelt. Hierher gehören besonders «Lear», «Hamlet», «Henry IV.», «Macbeth»[5]) und «Cymbeline»[6]). Von «Lear» heißt es zwar: «No man will ever write a better tragedy than Lear»[7]) und «Lear is a masterpiece»[8]); und auf Grund dieser Sätze hält Caro[9]) das Stück für das am meisten von Shaw gelobte. Doch bezieht sich das erste Lob nur auf die Technik, nicht auf den Geist des Stückes, und der zweite Satz ist insofern ein zweifelhaftes Lob, als Shaw durch

[1]) A. a. O., S. XVI. Zu Troil. a. Cr. s. auch Dram. Op. a. Ess. II, 89 und Three Pl. f. Pur., S. XXXIV, zu All's Well: Man a. Sup. XVIf., Dram. Op. a. Ess. I, 24ff. u. Pref. Dark Lady, S. 111.

[2]) S. 162ff., besonders S. 164 und S. 169.

[3]) Vgl. Raleigh, Johnson on Shakespeare unter: Meas. f. Meas. und All's Well.

[4]) S. 513f.

[5]) Vgl. Three Pl. f. Pur., S. XXVIII, Dram. Op. a. Ess. I, 107ff.

[6]) Vgl. Dram. Op. a. Ess. II, S. 51ff., 142, 365.

[7]) Three Pl. f. Pur., S. XXXI.

[8]) A. a. O., S. XXIX.

[9]) S. 512.

ihn dartun wollte, daß Shakespeare nur menschliche Schwäche, wie die Lears, meisterhaft habe darstellen können, nicht aber menschliche Größe, wie die eines Caesar. An anderer Stelle[1]) spricht sich Shaw über den Inhalt des Stückes abfällig aus; es ist ihm zu melodramatisch, und es ist auch eines der Stücke, das zu viel äußere Motive hat. Ich glaube, das letztere ist Shaws eigentliches Urteil über das Stück.

Nur einige Worte über Hamlet und Falstaff. Diese beiden Gestalten bringt Shaw in Gegensatz zu einander. Gewiß, an Hamlet findet Shaw gar manches zu loben. Shakespeare habe in diese Gestalt seine eigenen Gedanken hineingelegt und mit ihr den Versuch gemacht, einen Helden mit einer eigenartigen Philosophie darzustellen, einen Helden, der unzufrieden ist mit der konventionellen «ready-made» Moral[2]). Hamlet sei ein Versuch zu einem Prometheusähnlichen Feind der Götter, ja in seinem Verhalten den Frauen gegenüber sei er ein zum Philosophen entwickelter Don Juan, ein Frauenfeind, ähnlich wie Shaw selbst ihn in seinem Tanner in «Man and Superman» darstellte[3]). Noch mehr: Hamlet ist fast ein Held in dem Sinne, welchen, wie wir unten noch sehen werden, Shaw durch seinen Caesar darzustellen versucht; er ist fast einer der Helden, deren Hauptcharakterzug «virtue» und völliges Freisein von selbstsüchtigem Glückstreben ist[4]). Zwei Dinge scheinen es besonders zu sein, die Hamlet fast zu einem solchen Helden in seinem eigenen Sinne für Shaw machen: seine Abneigung gegen die Liebe, die ihn Ophelia zurückweisen heißt, und sein Widerstreben, die ihm auferlegte Aufgabe der Rache zur Ausführung zu bringen. Aber trotzdem ist Hamlet nur ein Versuch zu einem Helden geblieben. Gerade Hamlet ist, wie wir gesehen haben, für Shaw ein Hauptbeispiel für den nur ernst sein wollenden Helden, der aber doch nicht aus seinem innersten Selbst heraus handle, sondern durch äußerliche Motive bewegt werde. Hamlet ist Shaw eben doch zu wenig lehrend: nur gewissermaßen gelegentlich drückt er die Shaw sympathischen Gedanken aus, aber er ist nicht allein um dieser Gedanken willen da; wenn er handelt, handelt er nicht aus diesen Gedanken heraus, sondern wird durch die «Vorurteile eines Polizisten» und durch die

---

[1]) Man a. Sup., S. XXX.
[2]) Brief an Tschertkoff.
[3]) Man a. Sup., S. XIII.
[4]) Dram. Op. a. Ess. II, 317f. Vgl. auch II, 264f., 365, 390ff., 400ff.

melodramatischen Bedürfnisse der entlehnten Fabel bewegt[1]). «Hamlet's revolt is unskilfully and inconclusively suggested and not worked out with any philosophic competence»[2]). Darum werde Hamlet häufig auch nur dadurch zum Philosophen gestempelt, daß Shakespeare ihn «mere harmonious platitude» sprechen lasse, und zwar um jeden Preis, fünf Akte durch[3]).

In Gegensatz dazu stellt Shaw, mit anderen leichteren Gestalten Shakespeares, besonders Falstaff. Wir sahen, daß er allein «self-acting» sei: «his motives are his own appetites and instincts and humors»[4]). Er sei eindrucksvoll gerade wie Dickens' komische Gestalten, ein Micawber im Gegensatz zu dem durchaus unklar bleibenden David Copperfield. Etwas Wahres ist an dieser Kritik ganz gewiß, wie mir auch der Vergleich äußerst treffend erscheint. Es ist kein Zufall, daß auch Tolstoi Falstaff ganz in denselben Gegensatz zu den übrigen Gestalten Shakespeares stellt[5]); ja auch Raleigh betont, daß Falstaff z. B. den Prinzen in den Schatten stelle. Hazlitt zitierend sagt er, «Falstaff is the better man of the two»[6]), eine Bemerkung, die dem Sinne nach auf Shaws Meinung ungefähr hinauskommt. Daß nun Shakespeare in solchen Gestalten, die nur zeigen, aber durchaus nichts lehren, sondern im Gegenteil ob ihrer Unmoral widerlich wären, wenn sie nicht so glänzend gezeichnet wären, daß Shakespeare in solchen Gestalten ein Meister ist, bei philosophischen Gestalten dagegen versagt, das eben macht ihm Shaw zum schwersten Vorwurf. Nur so ist es zu verstehen, wenn er sich über Falstaffs Unmoral ärgert[7]), nicht aber in dem absoluten Sinne, den Archer in Shaws diesbezügliche Bemerkungen hineinlegt[8]). Shaw wieder nennt das «outrageous nonsense»[9]); und daß er an Falstaff sich ebenso ergötzt als jeder andere vernünftige Mensch, beweist er in der Vorrede zu den «Three Plays for Puritans»[10]). Sonst freilich hält Shaw nicht allzuviel von dem Stück «Henry IV.»[11]), ebensowenig wie von «Henry V.»

[1]) Man a. Sup., S. XXIXff.
[2]) Brief an Tschertkoff.
[3]) Man a. Sup., S. XIII.
[4]) A. a. O., S. XXX. Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 142.
[5]) Übersetzt von Enckhausen, S. 57. S. oben S. 102.
[6]) S. 186f.
[7]) Dram. Op. a. Ess. I, 429: (F. is) a besotted and disgusting old wretch.
[8]) The Theatrical «World» of 1896, S. 159ff., besonders S. 165.
[9]) Dram. Op. a. Ess. I, 449.
[10]) S. XII.
[11]) Dram. Op. a. Ess., I, 428ff.

Die Stücke endlich, über die Shaw mehr tadelnde als anerkennende Bemerkungen niedergeschrieben hat — daß auch Schönheiten in ihnen vorhanden sind, ist damit für Shaw noch nicht in Abrede gestellt — sind: «As You Like It», «Much Ado about Nothing», «Henry V.», «Richard III.», «Romeo and Juliet», «Othello», «The Tempest» sowie «Antony and Cleopatra» und «Julius Caesar», über welche beiden letzteren noch besonders gesprochen werden soll[1]).

Wenn Shaw, um von diesen Stücken nur noch eines herauszugreifen, «Othello» als «pure melodrama» bezeichnet[2]), so liegt das wohl an Shaws oben gekennzeichneter Abneigung vor dem Handeln der Personen aus äußerlichen Motiven und aus persönlichen Glücks- oder Unglücksinteressen heraus. Die Darstellung von Othellos Eifersucht, die durch einen völlig als Schurken gezeichneten Jago hervorgerufen wird, enthält für Shaw nichts Erhebendes, da sie ihn nichts zu lehren vermag. Er bleibt daher an der äußeren Handlung hängen, und so erscheint ihm diese als ebenso melodramatisch wie ihm die philosophischen Äußerungen Jagos als sehr minderwertige «Probleme» erscheinen, als das, was er anderwärts als Plattheiten bezeichnet. Bei alledem ist Shaw auch bei diesem Stück nicht blind gegen seine Schönheiten, wenn sie ihm auch durch die «superficiality and stageyness» des Stückes in Schatten gestellt scheinen. Er rühmt dennoch: «the volume of its passion and the splendor of its word-music, which sweep the scenes up to a plane on which sense is drowned in sound».

Andere Kritiker.

Nachdem wir nun Shaws ganze Stellungnahme zu Shakespeare kennen gelernt und sie aus seinem eigenen Wesen als Dramatiker verstehen gelernt haben, wäre endlich noch eine Art der Rechtfertigung für Shaw heranzuziehen, auf die er selbst mehrere Male Anspruch erhebt, indem er sich auf die ihm vorangegangenen Kritiker beruft[2]). Shaw nennt besonders Ben Jonson, Nicholas Rowe

[1]) Zu As You Like It vgl. die 12 Thesen, ferner Dram. Op. a. Ess. II, 117ff. und 328 ff., zu Much Ado: Dram. Op. a. Ess. II, 422ff., zu HenryV. s. unten S. 39f., zu Richard III.: Man a. Sup., S. XXX und Dram. Op. a. Ess. II, 132ff., zu Romeo and Juliet: Dram. Op. a. Ess. I, 185ff. und Three Pl. f. Pur., S. XII, zu The Tempest: Man a. Sup., S. XXXf. und Dram. Op. a. Ess. II, 365ff.

[2]) Dram. Op. a. Ess. II, 275 ff., besonders S. 279. Vgl. Quintess. of Ibs., Ed. 1913, S. 197.

[3]) Brief an Tschertkoff, Three Pl. f. Pur., S. XXX und The Dark Lady, S. 114.

und Dr. Johnson in ihren Vorreden zu ihren Ausgaben, ferner Byron, William Morris, Napoleon, Voltaire, Frank Harris und Tolstoi.

Leider muß ich mich auch über diesen Punkt nur mit wenigen Andeutungen begnügen. Caro[1]) meint, Shaw berufe sich mit Unrecht auf die drei erst genannten Kritiker. Aus ihrem Tadel fühle man doch stets die Bewunderung heraus, die sie für Shakespeare gehabt hätten. Es ist ganz gewiß, man fühlt bei Shaw oft mehr Tadel als Bewunderung. Es liegt an seinen ganz anders gearteten Bestrebungen und an seiner übertreibenden Ausdrucksweise. Caro sagt uns aber nicht, daß Dr. Johnson z. B. öfter auch sehr scharfe Ausdrücke gegen Shakespeare gebraucht und von dem, was Shaw »Bardolatry«, d. h. Blindheit gegen Shakespeares Fehler nennt, weit entfernt ist. So schreibt Dr. Johnson z. B., bevor er die Aufzählung von Shakespeares Fehlern beginnt: «Shakespeare has . . . faults sufficient to obscure and overwhelm any other merit»[2]), oder am Schlusse seiner Vorrede[3]) meint er, ganz wie Shaw, Shakespeare werde oft nur aus Gewohnheit und blinder Verehrung gerühmt: «He has . . . perhaps not one play which, if it were now exhibited as the work of a contemporary writer, would be heard to the conclusion». Auch die Ausstellungen, die Johnson an Shakespeares Dramen macht, berühren sich oft ziemlich nahe mit denen Shaws, wenn sie auch freilich von einem anderen Geiste, dem des klassizistischen Widerspruches gegen die Romantik, eingegeben sind. Denkt man nicht etwas wenigstens an Shaws: Shakespeare habe viel zu zeigen, aber nichts zu lehren, wenn man bei Dr. Johnson liest: «He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct that he seems to write without any moral purpose»[4])? Johnson tadelt u. a. auch Shakespeares allzu derbe Späße (wie Shaw in Bezug auf das Stück «Much Ado about Nothing»)[5]), oder

---

[1]) S. 522. — Huneker in der Vorrede zu den Dram. Op. a. Ess., S. XIV ist gerade der entgegengesetzten Ansicht, nämlich daß jene anderen Kritiker (er nennt auch Taine und George Moore) viel schärfer in ihrer Kritik gewesen seien als Shaw — «his assaults are really a plea for a more sane critical attitude toward Shakespeare».

[2]) W. Raleigh, Johnson on Shakespeare, Essays and Notes selected and set forth with an introduction. London 1908. S. 20.

[3]) A. a. O., S. 41.

[4]) A. a. O., S. 20ff.

[5]) Dram. Op. a. Ess. II, 422ff.

er nimmt Anstoß an seinem «disproportionate pomp of diction: trivial sentiments and vulgar ideas (Shaws «Plattheiten») are recommended by sonorous epithets and swelling figures».

Daß auch Ben Jonsons Lob nicht allzu hoch einzuschätzen ist, hat Schücking[3]) besonders auch für das berühmte Lobgedicht vor der Folio wohl endgültig bewiesen; ebenso auch, daß Ben Jonson nicht nur sich selbst höher eingeschätzt hat als Shakespeare, sondern daß er auch von den klassisch gebildeten seiner Zeitgenossen für höher gehalten worden ist. Gerade wegen des Bombastischen und Unwahrscheinlichen, das auch Shaw so sehr an dem Elisabethanischen Drama mißfällt, zogen die Gebildeten der Zeit die Deklamationstragödie des klassischen Stiles vor; und die von Schücking[2]) wiedergegebenen Ausfälle des Satirikers Hall gegen den «in der Trunkenheit geschriebenen» «Tamerlane» Marlowes und andere Stücke klingen wieder sehr an Shaw an.

Nur mit Bezug auf Tolstoi seien noch einige Bemerkungen gemacht. Es ist auffällig und ein Zeichen, wie sehr Shaw auf Selbständigkeit des Denkens stolz ist, daß er sich, außer den kurzen Bemerkungen in dem Brief an den Russen Tschertkoff, nie ausführlicher auf Tolstoi beruft[3]), obwohl seine und des großen Russen Meinungen über Shakespeare sich teilweise fast völlig decken. Tolstois Ausführungen sind gewiß voll Übertreibungen. Aber selbst Schücking, der eine durchaus ablehnende Besprechung des Tolstoischen Aufsatzes veröffentlicht hat[4]), muß zugeben, daß man einigen seiner Vorwürfe gegen Shakespeare sogar recht geben könne; und ich glaube, daß Tolstoi in vielen Einzeldingen nicht unrecht urteilt, so sehr er auch im ganzen oft über das Ziel hinausschießt, und so sehr auch Tolstoi anerkennende Worte für Shakespeares Kunst in viel höherem Maße vermissen läßt als Shaw. Von den vielen treffenden Bemerkungen, die sich anführen ließen, möchte ich nur als Beispiel auf seine Äußerungen über «Othello» hinweisen, dessen lange feierliche Reden, bevor er Desdemona ermordet, Tolstoi vom naturalistischen Standpunkte aus doch sicher mit Recht als

---

[1]) Levin Ludwig Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg 1908.

[2]) S. 177ff.

[3]) In der Vorrede zu «The Dark Lady» verteidigt er, wie wir sahen, Shakespeare sogar gegen einige Vorwürfe Tolstois und Crosbys.

[4]) Südd. Mon.-Hefte 1910, S. 547ff.

für eine solche Situation unnatürlich brandmarkt[1]); zudem rechnet er sonst «Othello» nicht zu den schlechtesten Stücken des Dichters.

Wie Shaw tadelt auch der Russe Shakespeares Rhetorik, seine schwulstigen Absurditäten, seine Plattheiten, seine oberflächliche, nur Selbstverständliches lehrende Philosophie, die Elisabethanische Vorliebe für rohe Mordgeschichten und populär-humoristische Zwischenspiele und die Äußerlichkeit der Motive für die Handlungen der Personen usw. Ganz besonders aber berührt sich Tolstoi mit Shaw dadurch, daß auch er die ihm in die Augen fallenden Mängel Shakespeares und die dem englischen Dramatiker gewidmete Bewunderung auf die Vorliebe für «objektive Kunst», für «l'art pour l'art» zurückführt. Auch er beklagt den Mangel des modernen Europa an einem religiösen, d. h. für unsere Zeit einem philosophischen Drama. Von den deutschen Klassikern des ausgehenden 18. Jahrhunderts klagt er, daß sie sich eingebildet hätten, die Verwerfung des unbequemen Gesetzes der drei Einheiten ohne Einführung eines religiösen, der Zeit entsprechenden Stoffes würde genügen, um dem Drama für die Darstellung der verschiedenen Momente aus dem Leben historischer Personen und starker menschlicher Leidenschaften Erfolg zu schaffen[2]). Und sie hätten Shakespeare auf den Schild gehoben, weil sie bei ihm allein all das gefunden hätten. Auch Tolstoi richtet seinen Angriff nicht gegen Shakespeare allein; auch er zieht wie Shaw die Konsequenzen und bezeichnet am Schlusse auch die Dramen Goethes, Schillers, Hugos usw. als nichtig, da sie aus der falschen Theorie von der objektiven Kunst heraus entstanden seien; ja er nimmt seine eigenen theatralischen Stücke nicht aus. Er meint also, was er sagt, ganz so, wie das Shaw tut. Beiden schwebt ein modernes philosophisches Drama vor, das für die Menschen dieselbe religiöse Bedeutung haben sollte, wie sie nach ihrer Meinung einst das griechische Drama für die ganze Nation oder die Mysterien für das kirchengläubige Mittelalter gehabt haben[3]). Darum verwerfen sie Shakespeare, die Elisabethaner, ja

[1]) Shaw selbst weist Dram. Op. a. Ess. II, 280 auf die Doppelseitigkeit des Maßstabes hin, den man an solche Stellen Shakespeares anlegen kann. Nur ein Schauspieler, meint Shaw, der Shakespeares Wortmusik gut wiederzugeben vermag, wird den Eindruck der Lächerlichkeit solcher Szene verwischen können. Aus Shakespeares Dramen lassen sich eine Menge ähnlicher Stellen wie die aus «Othello» nachweisen.

[2]) Leo N. Tolstoi, Shakespeare. Ein kritische Studie. Übers. v. M. Enckhausen. Hannover 1906. S. 89.

[3]) Vgl. Tolstoi, S. 89 und Shaw, The Dark Lady, S. 145f.

alle «objektive Kunst». Sie müssen also beide, Shaw wie Tolstoi, von ihrem Standpunkte aus genommen werden, der ein durchaus anderer ist, als der Shakespeares war. Auf jeden Fall ist es für unsere Zeit bezeichnend, daß in ihr — zunächst unabhängig von einander[1]) — zwei solche Gegner des bisher für am größten gehaltenen Dramas auf ganz dem gleichen theoretischen Untergrunde erstanden sind. Die Zukunft muß lehren, ob sie beide wirklich die Anfänge einer ganz neuen Entwicklung des Dramas werden, so wie sie es wollen.

II. Shaw als Gestalter gegen Shakespeare.

Die nun aufgezeigte Stellung, welche der von Shaw für die Zukunft geforderte philosophische Dichter, der «artist-philosopher», zu Shakespeare einnimmt, die Ursachen von Shaws Kritik und der Grad ihrer Berechtigung werden uns vielleicht noch klarer werden, wenn wir nun noch folgendes in Betracht ziehen: Shaw hat in «Cæsar and Cleopatra» ein Stück verfaßt, das dieselben geschichtlichen Persönlichkeiten und Ereignisse darstellt wie zwei Stücke Shakespeares, nämlich «Julius Cæsar» und «Antony and Cleopatra». Er hat uns dadurch eine ausgezeichnete Illustration zu seinem Urteil über den großen Dramatiker gegeben. Die Abfassung des Stückes «Cæsar and Cleopatra» samt der zugehörigen Vorrede fällt zeitlich mit der der Kritiken über Shakespeare nahe zusammen, nämlich in die Jahre 1897—1900; und zwar sind die Kritiken zuerst entstanden (abgeschlossen 1898), worauf Shaw dann durch sein eigenes Stück und sein «Better than Shakespeare» seinen Standpunkt des näheren erläuterte und aufs glücklichste verdeutlichte.

«Antony and Cleopatra».

Shaws «Cæsar and Cleopatra» ist mehr im Gegensatz zu Shakespeares «Antony and Cleopatra» als zu «Julius Cæsar» geschrieben. Die Titelheldin haben beide Stücke gemeinsam. Was Shaw nun an dem Shakespeare-Stücke tadelt und bei seinem Stücke vermeiden will, ist, hauptsächlich nach der Vorrede zu «Three Plays for

[1]) Auch von anderen großen Zeitgenossen, mit deren Gedanken sich die seinigen vielfach berühren, scheint sich der viel und originell denkende Ire doch unabhängig entwickelt zu haben, so von Ibsen, Nietzsche, Schopenhauer u. a. Shaw legt selbst Wert darauf, seine Selbständigkeit festzustellen, und man glaubt es ihm. Seine Kenntnis Nietzsches und Schopenhauers z. B. scheint trotz aller Berührungen recht gering zu sein.

Puritans»[1]), besonders die Art, wie Shakespeare die Liebesbeziehungen zwischen Antonius und Cleopatra darstellt. Shaw hat zwar volle Anerkennung für die realistische Charakterschilderung, mit der Shakespeare «a faithful picture of the soldier broken down by debauchery, and the typical wanton in whose arms such men perish»[2]) gebe und ebenso für Shakespeare's «huge command of rhetoric and stage pathos»; aber im Grunde ist ihm Shakespeares Darstellung widerlich, ja erscheint ihm, wie Caro spöttelnd feststellt, als unzüchtig: «as intolerable to the true Puritan as it is vaguely distressing to the ordinary healthy citizen»[3]). Shakespeare hat eben nach Shaws Meinung auch hier wieder nur viel zu zeigen, aber nichts zu lehren[4]). Antonius, der aus Liebe zu Cleopatra aus der Schlacht von Actium davonläuft, ist ihm, dem Puritaner, der die Liebe von der Bühne verbannen will, ein widerlicher Anblick. Wenn aber die Liebe und der aus ihr entstehende Selbstmord dann gar noch, wie es am Ende des Shakespeare-Stückes geschieht, mit den erhabensten Worten verherrlicht werden, so wird Shaws Ärger hierüber aufs höchste gesteigert. Shakespeares Antonius erscheint Shaw als ein Held, der durch die sinnliche Liebe zu der Circe Cleopatra in ein Schwein verwandelt worden sei, und Shaw ist aufs höchste empört, wenn dann, nur deshalb, weil die Liebe das höchste Trachten und Denken dieser beiden Menschen gewesen ist, dem sie alles aufgeopfert haben, ihr Ende mit theatralischer Erhabenheit umkleidet wird und törichten Zuschauern die Meinung beigebracht wird, daß die Welt durch die Beiden schön verspielt worden sei: «a world well lost by love», wie Drydens Untertitel für das Stück lautet.

Nun ist gewiß wahr: Wer unbefangen Shakespeares Stück auf sich wirken läßt, dem wird vielleicht dieser immerhin scheinbar vorhandene Mangel an Moral nicht zunächst auf die Seele fallen. Er wird vielmehr mit fortgerissen von der tragischen Wucht der Darstellung und der überwältigenden Kraft der Charakterisierung, in welchen beiden Dingen Shakespeare hier sicher und nach allgemeinem Urteil auf seiner vollsten Höhe steht. Mit Recht rühmt u. a. Lee die «dramatic grandeur which lifts into sublimity even Cleopatra's moral worthlessness and Antony's criminal infatuation»[5]).

[1]) S. XXVIIff.
[2]) Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 142.
[3]) A. a. O.
[4]) Man a. Sup., S. XXXI.
[5]) Sidney Lee, A Life of William Shakespeare. London 1898. S. 245.

Auch Dr. Johnsons Lob des Stückes ist in dieser Hinsicht sehr stark. Der ganze Gang der Ereignisse ist bei Shakespeare ein ungeheures Verhängnis, das sich mit unabweisbarer Notwendigkeit aus den Charakteren ergibt. Auch ist die Darstellung der Liebesbeziehungen des Antonius zu Cleopatra vielleicht für Shakespeare doch nicht so sehr die Hauptsache, wie es nach Shaws Kritik scheint. Shakespeare hat zunächst und hauptsächlich wohl Interesse an der Fabel an sich. Daß dies immer bei Shakespeare der Fall ist, daß seine Stücke immer von der ihm vorliegenden Fabel ausgehen, die er dramatisch belebt, weist Raleigh[1]) nach. Nicht die sinnliche Liebe zu verherrlichen, ist Shakespeares Absicht, sondern aus Freude an der Fabel verherrlicht er vielmehr die Taten und die tragischen Erlebnisse des Antonius sowie die Ereignisse aus der Geschichte Roms. Darum auch ist ihm Antonius ein Held trotz all des Schmachvollen, das er begeht. Mehr als einmal läßt Shakespeare andere Personen seines Stückes die großen Taten, die Antonius früher vollbracht, ja die er noch vollbringt, rühmen, und Antonius wäre und bliebe ein vollkommener Held, wenn nicht tragischerweise auch Leichtsinn, Prunksucht und Lust an eitler Tändelei wichtige Bestandteile seines Charakters wären, und wenn er nicht durch den Gang der Ereignisse wieder in die Netze der listigen und sinnlichen Cleopatra fiele. Denn daß Antonius nach Ägypten, von wo er sich bereits losgerissen hatte, zurückkehrt und auch seine zweite Frau im Stiche läßt, führt Shakespeare offenbar nicht allein und nicht hauptsächlich auf seine blinde Liebe zu der Ägypterin zurück, sondern schreibt es zum größten Teil dem Gang der politischen Ereignisse, wie er sie in seiner Vorlage findet, zu: Antonius wird zu diesem Schritt getrieben durch das selbstsüchtige Handeln des Octavius gegenüber seinen beiden Mittriumvirn[2]). Dann erst, nachdem Tannhäuser wieder im Venusberg ist, wird die von Shakespeare mit so wunderbarer Charakterzeichnung geschilderte Cleopatra das Verhängnis des zur Ausschweifung neigenden Helden.

Shaw irrt also ganz gewiß, wenn er meint, daß Antonius erst zum Schluß, zur Verherrlichung der Liebe, von Shakespeare zum Helden förmlich aufgeputzt würde, und daß überhaupt die Verherrlichung der sinnlichen Liebe Shakespeares Hauptzweck in dem

[1]) Besonders S. 133ff.

[2]) Über Shakespeares Art, die Ereignisse der Tragödie nicht ausschließlich von den Charakteren abhängig zu machen, vgl. Raleigh, a. a. O. S. 196ff.

Stücke sei. Doch andererseits ist Shaws Kritik auch nicht abzuweisen: Es ist immerhin durchaus kein erfreuliches Bild der Welt, das Shakespeare uns hier entrollt, nichts, woran man sich gerade erbauen könnte. Es ist doch sicher ein gewisser Abscheu, mit dem einen der dekadente Charakter des Antonius oder gar der der sinnlichen Cleopatra erfüllt, und Shakespeares hohe Rhetorik bei dem Ende der Beiden, das eigentlich doch, wie häufig bei Shakespeare («Romeo and Juliet», «Othello», «Hamlet») einem unseligen Zufallsverhängnis zuzuschreiben ist, erscheint unserem modernen Gefühl sicher etwas verschwendet. Auch Shakespeare schildert, hier besonders, doch auch sonst in den Tragödien seiner pessimistischen Periode, die Nachtseiten des Lebens, ähnlich wie man es den naturalistischen Dichtern unserer Zeit zum Vorwurf gemacht hat. Dieser Eindruck ist nicht abzuweisen, wenn auch Shakespeares Stück, wie Dowden[1]) betont, dem allgemeinen Moralgesetz treu bleibt: Das Ende der beiden Helden des Stückes bedeute trotz aller äußeren Verherrlichung ein klägliches Scheitern ihres Lebens, und dieses Leben strafe sich schon vorher selbst durch den Mangel an Vertrauen, der zwischen beiden stets herrsche.

Nun denke man sich aber Shaw, der schon seit mehreren Jahren die sentimentale Verherrlichung der Liebe auf der englischen Bühne zu bekämpfen sucht und die Verdrängung der Liebe vom Theater als eine seiner wichtigsten Aufgaben als Dramatiker erkannt hat. Es ist nicht Shakespeare zuerst und allein gewesen, der den Abscheu vor der Darstellung der Liebe in Shaw hervorgerufen hat. Dazu steht sicher auch Shaw die Kunst, mit der Shakespeare sein Thema darstellt, zu hoch. Es ist wohl nicht Zufall, daß jene oben wiedergegebenen Hauptangriffe auf Shakespeares Stück sich erst in der Vorrede zu den «Three Plays for Puritans» finden, noch nicht in den «Dramatic Opinions and Essays». Dort findet Shaw sogar mehrfach Worte des Lobes auch für dieses Stück: Auch in «Antonius and Cleopatra» ist Shakespeare der große «word-musician», dessen Rhetorik Bewunderung verlangt[2]). Besonders findet Shaw dort Gefallen an der Gestalt des Octavius Caesar: «the contrast between Cæsar and Antony is true human drama; and Cæsar himself is deeper than the usual Shakespearean stage king»[3]). Ja, einmal[4]) hat Shaw sogar Interesse

[1]) Edward Dowden, Shakspere. (Literature Primers). London 1907. S. 139f.
[2]) II, S. 213 u. ö.
[3]) II, S. 279.
[4]) II, S. 221.

und Bewunderung für das Ende der Cleopatra, welches die dort von ihm besprochene Darstellerin zu einem «unforgettable statue death» gestaltet habe[1]).

Also ich glaube, nicht Shakespeare allein und zunächst war es, der in dem Verfasser der «Three Plays for Puritans» und der Vorrede «Why for Puritans?» Abscheu vor der Darstellung der Liebe hervorgerufen hat. Man lese diese Vorrede und die Vorrede zu der Stage Society Edition des Stückes «Mrs. Warren's Profession» und man sieht, wie es die ganze Spekulation der Theaterleiter und der modernen englischen Theaterdichter auf den Geschlechtsinstinkt der Menge als den «Weg zu aller Herzen» ist, was Shaw verabscheut und bekämpft. Alles, was der Theaterkritiker Shaw an seichtester, für Ladenfräuleins, Kontoristinnen und ähnliches Publikum berechneter Liebessentimentalität in den Theaterstücken seiner Zeit hat ertragen müssen, und was er unter dem Wort «aphrodisiacs» zusammenfaßt, das ist, es was in ihm fast den Wunsch erzeugt, ganz ein Ende zu machen auf der Bühne mit allen «wanton's tragedies», mit Kameliendame, Mrs. Tanqueray, Gretchen usw.[2]); und das ist es auch, was ihn schließlich an Shakespeares Stück und seiner Verherrlichung der Liebe, die hier eben doch als jede große Tat hemmend erscheint, so sehr Anstoß nehmen läßt. Darum sieht er bei der Niederschrift jener Vorrede, in der er die Notwendigkeit seiner Stücke für Puritaner dartun will, nur diesen Mangel des Shakespeare-Stückes und sieht ihn so sehr im Vordergrund, daß ihm die hohen Vorzüge der machtvollen und erhabenen Shakespearischen Darstellung entgehen oder wenigstens gleichgültig sind. Wenn Shakespeare gleich in den ersten Zeilen seines Stückes den Philo klagen läßt: «this dotage of our general's O'erflows the measure», und in der 4. Szene dem Octavius dieselben bedauernden Anklagen über den «Helden» des Stückes in den Mund legt, so erscheint Shaw das eben sofort als das Hauptthema, welches, in Erinnerung an alle anderen Liebesdarstellungen auf der englischen Bühne, sofort Abneigung und Interesselosigkeit in ihm erzeugt und ihm Drydens Untertitel unangenehm ins Gedächtnis ruft.

Hat man diesen Standpunkt Shaws erkannt und betrachtet das Stück von ihm aus, so findet sich noch vieles, woran man Anstoß

[1]) Vgl. auch das Lob der Antonius-Gestalt aus Shakespeares «Julius Cæsar» in Dram. Op. a. Ess. II, 401: Hier «we find Shakespeare in his depth; and in his depth, of course, he is superlative».

[2]) Pref. Mrs. Warren's Prof., Stage Soc. Ed. S. XIIIf.

nehmen muß, und was auch auf Shaw unangenehm wirken muß, wenn er es auch nicht weiter ausführt. Von jenem «puritanischen» Standpunkte aus und im Zusammenhalt mit dem, was Shaw sonst über Shakespeare und über das Theater im allgemeinen sagt, ergibt sich dann als notwendige Folge, daß man auch besonders das ganze Hin- und Herschwanken des Antonius zwischen seiner Pflicht als Gatte, als Staatsmann, als «Held» und seiner Liebe als abstoßend empfindet. Die Art, wie sich Antonius im 1. Akt endlich von Cleopatra losreißt, wie er vor Octavius bereut und um Verzeihung bittet, wie er dann aber in der Seeschlacht alles im Stiche läßt, um Cleopatra nicht zu verlieren, wie er in der 11. Szene des 3. Aktes wiederum bereut, sich schämt und verzweifelt, sich aber durch einen Kuß der Cleopatra schnell wieder trösten läßt, wie er endlich die verräterische Königin in roher Weise beschimpft und den Boten des Octavius durchpeitschen läßt, sich aber auch dann wieder durch die Liebkosungen der Ägypterin schnell zufrieden stellen läßt —, alles das ist zwar durchaus wahrhafte und wunderbare Darstellung eines menschlichen Charakters und wird in Worten wie «Shakespeare has much to shew» auch von Shaw bewundert. Aber doch erscheint dieses ganze Verhalten Shaw als durchaus nicht das, was er unter wahrhafter Heldengröße versteht; besonders auch ist Reue etwas, was Shaw gänzlich widerlich ist, und zwar, wie wir unten noch sehen werden, aus dem Grunde, weil Shaw auch den Begriff der tragischen Schuld nicht kennt und ihn nicht als für das moderne Drama bedeutungsvoll anerkennt. Ein solches Schwanken zwischen innerster Natur und der «Pflicht» gegenüber äußeren Moralgesetzen nennt Shaw «conventional collapses»; er spricht sich besonders in «Dramatic Opinions and Essays», in seiner Kritik über H. A. Jones' Stück «Michael and His Lost Angel» deutlicher darüber aus, was in dieser Beziehung seine Ansicht von echtem dramatischen Heldentum ist: «fearless pursuit of their own ends and championship of their own faiths contra mundum» gibt er dort als Haupttugend solcher Helden an[1]).

Weiter wirkt es vom Shawschen Standpunkt aus abstoßend, wenn dann dieser hin- und herschwankende Antonius doch immer wieder als «Held» gefeiert wird. Wer Shaw kennt, erinnert sich seiner Verspottung des posenhaften Kriegerheldentums, wie es in schwärmerischen Träumen unerfahrener junger Mädchen lebt, hauptsäch-

[1]) I, 309ff., besonders S. 313.

lich in dem Stücke «Arms and the Man»; Tennyson, der Arthur-Dichter ist für Shaw der Sänger, der solches zweifelhafte, idealistische Heldentum feiert. Dieses Heldentumes also erinnert man sich, wenn uns besonders am Schlusse die Heldengröße des doch während des ganzen Stückes tief stehenden und immer tiefer sinkenden Antonius nur durch die hohe Verehrung und Bewunderung, die ihm alle die Seinigen, besonders Enobarbus und Eros zollen, zur Anschauung gebracht wird. Shaw, der Abscheu vor der Verherrlichung der Liebe hat und daher fast ausschließlich das Unwürdige in den Charakteren des Antonius und der Cleopatra sieht, ihm, dem Bekämpfer des romantischen Heldenideales, muß es scheinen, als ob auf diese Weise, durch die Verehrung ihrer Untergebenen, die beiden Hauptgestalten am Schlusse förmlich in die Höhe geschraubt würden. Er ist verstimmt, daß ihnen am Schlusse zur Erzeugung des Mitleides und des Gefühles der Erhabenheit noch höhere Charakterzüge verliehen werden: — dem Antonius Großmut gegenüber dem Verrat des Enobarbus, der dann auch wieder bereut (!), der Cleopatra Stolz, indem sie den Tod der Schmach eines römischen Triumphzuges vorzieht. In seiner Abneigung gegen das Heldentum des Ritters ist Shaw endlich nicht zufrieden, wenn dann noch alles zur Apotheose gesteigert wird, wenn Cleopatra den sterbenden und den gestorbenen Antonius in den höchsten Worten feiert, wenn sie verzweifelnd ausruft:

Shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty? . . . .

oder:

O withered is the garland of the war,
The soldier's pole is fall'n . . . .

ja wenn Shakespeare den Octavius unter Tränen mit noch größerer Rhetorik sagen läßt:

The breaking of so great a thing should make
A greater crack . . . .

oder ganz am Schlusse:

No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous [1]).

Cleopatras eben zitiertes Wort, daß ihr die Welt nach des Antonius Tode «dull and not better than a sty» erscheine, deutet endlich

[1]) Vgl. besonders auch Cleopatras Traum V, 2, 76ff.

noch einen Punkt an, der Shaws Unwille erregen muß: der Pessimismus der Weltanschauung, der sich doch in dem Ende des Antonius und der Cleopatra ausspricht, der Egoismus, der sich gekränkt fühlt in seinen kleinen persönlichen Wünschen und Launen, und die Verherrlichung des Selbstmordes. In dem Tode des Eros erscheint der Selbstmord doch nahezu als eine schöne Pose. Das ganze Leben und Handeln des Antonius und der Cleopatra hat ihren eigenen Begierden, ihrem Streben nach persönlichem Glück gegolten, nicht aber einem überpersönlichen, hohen Gedanken. Darum fallen sie schließlich jener Verzweiflung anheim, jenem Pessimismus, den Shakespeare, wie wir sahen zu Shaws großem Ärger, seinen Personen so oft in den Mund legt. Freilich, nur wer wie Shaw so sehr erfüllt ist von dem Verlangen, die Welt zu verbessern, von einem Lebensoptimismus, wie er ihn in den oben[1]) im Gegensatz zu Shakespeares Pessimismus zitierten Worten ausspricht, nur wer alle Dinge und Geschehnisse in Leben und Kunst nicht nur mit beobachtenden, sondern mit philosophischen Augen betrachtet, d. h. für Shaw mit Gedanken, die stets auf Besserung alles Übels gerichtet sind, nur der wird alle Erhabenheit von Shakespeares Darstellung vergessen und gering achten und wird daran Anstoß nehmen, daß Shakespeare nicht selbst so ein Weltverbesserer ist, das er nicht auch mit solchen Problemen sich beschäftigt, sondern Pessimismus darstellt, ja manchmal selbst predigt.

Wir erkennen also, daß gerade dieses Shakespeare-Stück einen besonderen Gegensatz zu Shaws dramatischen Bestrebungen darstellt: Shakespeares Stück verherrlicht die Liebe, zeigt einen zwischen Pflicht und Schuld hin- und herschwankenden Helden, ist voll äußerlicher, romantischer Heldenverehrung und klingt in Pessimismus aus — alles Dinge, die Shaw vielfach und mit beredten Worten bekämpft hat. Vergleichen wir nun aber, was Shaw dem als better than Shakespeare entgegensetzt; sehen wir, wie sein Stück «Cæsar and Cleopatra» im Gegensatz zu dem Shakespeares beschaffen ist! Als zweiter Gegensatz muß auch Shakespeares «Julius Cæsar» herangezogen werden.

Cæsar and Cleopatra.

Was zunächst Cleopatra anlangt, so ist sie bei Shaw allerdings viel jünger als bei Shakespeare; aber im Grunde sind beide Cleo-

[1]) S. 95.

patras doch ziemlich ein und dasselbe Wesen. Bei Shakespeare ist Cleopatra das bereits alternde sinnliche, verschlagene, abenteuerliche Weib, das schon viel Sünden hinter sich hat; bei Shaw ist sie das eben aufknospende Mädchen, das aber alle Eigenschaften der Shakespearischen Cleopatra schon im Keime in sich trägt und im Verlauf des Stückes mehr und mehr zur Entfaltung bringt; sie hat noch viele Sünden vor sich, und auch von ihr wäre «unser Lehrer überhaupt kein Freund», wie Heinrich Heines prächtiger Witz von der Cleopatra des Plutarch sagt[1]). Und auch Shaws Cleopatra ist, wie hier schon betont werden soll, mit vortrefflicher Charakterisierung gezeichnet; ich glaube nicht, daß sie der Shakespearischen sehr nachsteht. Aber doch besteht ein großer Unterschied in der Behandlung der beiden Gestalten. Während Shakespeare die Liebe und die Sünden seiner Cleopatra als etwas Gegebenes hinnimmt, das er mit einem gewissen Wohlgefallen, mit Dichterfreude schildert, ja das er am Ende sogar verherrlicht, behandelt Shaw seine Cleopatra mit Geringschätzung und Abscheu. Mit so trefflicher realistischer Kunst Shaw das Wesen der Cleopatra auch schildert, sein Stück will uns doch im Gegensatz zu Shakespeare zeigen, daß dieses sinnliche, von der Liebe und niedrigen Trieben beherrschte Wesen, das keinen höheren Zweck außer sich selbst kennt, durchaus nicht verherrlichenswert ist, sondern tief unter wahrem, hohen Menschentum steht. Shaw paart seine Cleopatra nicht mit einem leichtsinnigen Wollüstling Antonius, sondern stellt sie seinem Helden, dem großen, fast prophetenhaften Caesar als ein durchaus minderwertiges Menschenkind gegenüber, das schließlich beschämt dasteht und nach des Dichters Willen von uns mit geringschätzigem Lächeln betrachtet werden soll. Shaws Cleopatra ist seine Antwort an jene Verherrlicher der Liebe, die den großen Fehler, den Shaw in Shakespeares Stück sieht, nicht erkennen, sondern auch weiterhin die Liebe als bedeutendes Thema für Theaterstücke betrachten wollen. So will Shaw, im Gegensatz zu Shakespeare, mit seiner Cleopatra nicht nur etwas zeigen, sondern auch etwas lehren.

Aber noch mehr. Auch mit seiner Caesar-Gestalt, die in seinem Stücke durchaus die wichtigste Gestalt ist, will Shaw uns lehren, und zwar vieles lehren. Zunächst macht er seinen Caesar selbst zum Lehrenden, zum Erklärer einer Lehre, eines «Problemes», wie Shaw sagt, das er ihn nicht nur aussprechen, sondern auch handelnd

[1]) Heine, Shakespeares Mädchen und Frauen, unter: Cleopatra.

vorleben läßt. Es ist die Lehre, daß man nicht Böses mit Bösem vergelten dürfe nur um der Rache willen, und besonders auch der daraus sich ergebende Gedanke, daß Verbrecher nicht bestraft werden dürften nur um zu strafen, ein Gedanke, den Shaw auch sonst oft ausspricht und auch in Stücken wie «Captain Brassbound's Conversion», «The Devil's Disciple» und «Major Barbara» zur Darstellung gebracht hat.

Shaws Held.

Doch Shaw stellt mit seinem Caesar noch ein anderes Problem dar: Caesar ist Shaws neuer «Held», der über den Shakespearischen und andere Bühnenhelden hinausgekommen sein will. Caesar ist der sachliche Held, der Held, den Shaw bei Shakespeare vermißt, wenn er, Ruskin zitierend, sagt, daß Shakespeare überhaupt keine Helden habe.

In den «Notes», die Shaw in dem Bande «Three Plays for Puritans» seinem Stücke «Cæsar and Cleopatra» folgen läßt, sagt er, daß die Grundlage für die Größe seines Caesar seine vollkommene Selbstsucht sei. Alles, was Caesar tue, tue er durchaus in seinem eigenen Interesse; auch seine scheinbar selbstlosen Handlungen der großmütigen Vergebung, der Freigebigkeit und des Freimutes entsprängen diesem Grunde, der eigentlichen Quelle seiner Kraft und seines Erfolges. «Having virtue, he has no need of goodness»[1]: «virtue» ist aber hier wohl ungefähr in dem altrömischen Sinne von «virtus», Mannestugend, Tauglichkeit, Schaffenskraft aufzufassen. Schaffenskraft, die egoistisch und «unashamed», wie die des Undershaft in «Major Barbara», auf ein Ziel losarbeitet, um für sich und damit für die Welt zu schaffen, das ist die «virtue», die Shaws Helden, wie er sagt, nach dem Vorbild Mommsens und Carlyles[2], zugrunde liegen soll. «Having virtue, he has no need of goodness». Aber, fährt Shaw in jenen «Notes» weiter fort: «This distinction between virtue and goodness is not understood in England: hence the poverty of our drama in heroes. Our stage attempts at them are mere goody-goodies. Goodnees, in its popular British sense of self-denial, implies that man is vicious by nature, and that supreme goodness is supreme martyrdom. Not sharing that pious opinion, I have not given countenance to it in any of my plays». Das also ist der Unter-

[1]) Besonders S. 210.
[2]) Three Pl. f. Pur., S. XXXV.

schied zwischen Shaws Helden und dem Shakespearischen und anderen Bühnenhelden: Der neue Held soll nicht Selbstaufopferung der eigenen sündhaften Natur üben, um Gutes zu tun oder um seine Pflicht zu tun, sondern er tut nur das, was seinem natürlichen Wesen entspricht, sei es «gut» oder «böse», Begriffe, die für Shaw wie für Nietzsche nur relativen Wert haben: Selbstbehauptung, Schaffenskraft, «virtue» ist die Triebfeder alles Handelns des Helden: ein mächtiger Wille zum Leben, der stets neues Leben, neue Werte für das Leben aller schafft, der egoistisch ist und doch durchaus altruistisch, da er sein eigenes Glück stets dem Glück der Menschheit unterordnet, der daher auf jeden Fall frei von jedem Pessimismus ist und nicht, wie das Shakespeares Helden zuweilen tun, über die Nutzlosigkeit dieser Welt Klage führt. Gewissermaßen ein höheres Selbstbewußtsein und ein höherer Lebensdrang soll diesem neuen Helden zugrunde liegen, ein Drang nach dem «Guten», das sich für ihn ohne Selbstaufopferung von selbst versteht[1]).

Shakespeare und seine Zeit (und zum großen Teil auch noch unsere Zeit) hätten eine ganz andere Auffassung des Heldenhaften: der Ritter, der «preux chevalier», war (und ist z. T. noch) das Ideal des Helden. Das Kennzeichen dieses Helden sei «fanatical personal honor, gallantry and self-sacrifice», wobei auf das «persönlich» der stärkste Nachdruck gelegt werden muß, wenn man Shaws Meinung recht verstehen will[2]). Dieses Streben nach persönlicher Ehre und Anerkennung als «Ritter» sei nahe verwandt mit pessimistischer Lebensauffassung, führe leicht zur Verachtung des Lebens, da dieses oft die persönlichen Wünsche und Launen nicht befriedige. Carlyle habe zuerst dies ritterliche, persönliche Heldenideal gestürzt und

---

[1]) Wenn wir so Shaws Begriff von «virtue» und Heldentum klar erkannt haben, dann verstehen wir erst recht die oben S. 112 zitierten Worte Shaws aus Dram. Op. a. Ess. II, 317f. bezüglich Hamlet, der wahrem Heldentume wenigstens nahe komme: «What I mean by classical is that he (nämlich der klassische Schauspieler im Gegensatz zum romantischen) can present a dramatic hero as a man whose passions are those which have produced the philosophy, the poetry, the art, and the statecraft of the world, and not merely those which have produced its weddings, coroner's inquests, and executions». Ebenso wird uns nun erst ganz klar, warum Shaw Bunyan über Shakespeare stellt, warum nach seiner Meinung in jener oben S. 95 wiedergegebenen Stelle Shakespeare «never understood virtue and courage».

[2]) Three Pl. f. Pur., S. XXXV. Auch dieses Rittertum ist oben, S. 123 schon angedeutet bei Schilderung der Art, wie Shakespeares Antonius zum Ritter wird.

ihm das des selbstlosen, für das Wohl der ganzen Welt wirkenden Helden entgegengestellt: «This one ray of perception became Carlyle's whole stock-in-trade», meint Shaw etwas boshaft[1]).

Diesen Ritter habe Shakespeare in seinem Julius Caesar und in seinem Henry V. dargestellt. Von Shakespeares Julius Caesar schreibt Shaw, er sei «an admitted failure», er sei auch absichtlich in Schatten gestellt, damit Brutus, der Girondist, um so heller hervortrete[2]). Mit diesem Urteil über Caesar stimmen allerdings auch andere Kritiker überein, so Johnson[3]), Lee[4]), Dowden[5]). Aber Shaw meint, es sei Shakespeare auch gar nicht sehr schwer gefallen, Caesar stiefmütterlich zu behandeln; denn er und seine Zeit hätten eben menschliche Stärke vom Typus eines Caesar überhaupt nicht gekannt, nur menschliche Schwäche hätte Shakespeare meisterhaft darstellen können; Lear z. B. sei ein Meisterstück. Ja, wegen dieser ritterlichen Auffassung, die wahre Größe nicht gekannt habe, sondern nur für «silly braggarts» wie Shakespeares Caesar mit ihrer leeren Rhetorik Verständnis gehabt habe, sei das ganze Zeitalter Shakespeares «the most despicable of all the ages in our history»[6]). Das Vorbild für Shakespeares Helden «must . . . be referred to the tradition in stage conquerors established by Marlowe's Tamerlane as much as to even the chivalrous conception of heroism dramatized in Henry V.»[7]). Der neue Held handle und rede anders als jene romantischen und theatralischen Helden der Elisabethaner: «The demand now is for heroes in whom we can recognize our own humanity, and who, instead of walking, talking, eating, drinking, making love and fighting single combats in a monotonous ecstasy of continuous heroism, are heroic in the true human fashion: that is, touching the summits only at rare moments, and finding the proper level of all occasions»[8]).

Ein Wort noch über Shakespeares eben erwähnten Henry V. Nachdem Caesar von dem großen Dramatiker nur nebensächlich behandelt worden ist, gibt uns vielleicht Henry V. besseren Auf-

[1]) A. a. O., S. XXXV.
[2]) A. a. O., S. XXIXf.
[3]) Raleigh, Johnson on Shakespeare, unter: Julius Cæsar.
[4]) A. a. O., S. 212.
[5]) A. a. O., S. 118.
[6]) Dram. Op. a. Ess., II, 401.
[7]) Three Pl. f. Pur., S. XXXV.
[8]) Zitiert nach Henderson A., George Bernard Shaw. S. 334.

schluß über die Art Romantik, welche Shaw an Shakespeares Bühnenkönigen und Helden so unangenehm ist. Nun könnte man aber gerade Henry V., dem ersten Eindruck, nach vielmehr schon als ein Vorbild des von Shaw geforderten Helden im «undress costume», wie Henderson Shaws Caesar nennt, betrachten. Nicht nur als Prinzen in «Henry IV.» sehen wir ihn, bei all der Heldenhaftigkeit, die ihm von Shakespeare beigelegt wird, doch vielfach in alltäglichen Situationen als Teilnehmer an den Späßen und Abenteuern Falstaffs, auch in dem seinen Königsnamen tragenden Stück ist er noch ein sehr menschlicher König, der sich leutselig mit seinen Soldaten unterhält, ja selbst auf abenteuerliche Scherze sich mit ihnen einläßt. Es wundert mich fast, daß Shaw dies nicht aufgefallen ist. In manchen Situationen erinnert Shakespeares Henry geradezu an Shaws Caesar; auch er gibt sich, oft in den ernstesten Lagen, doch kindlich jedem Eindruck des Augenblickes voll Anteilnahme hin; auch seine Milde und Nachsicht, wo nicht ernste Dinge auf dem Spiele stehen, und seine Freigebigkeit lassen ihn Shaws Caesar, wie wir ihn gleich kennen lernen werden, verwandt erscheinen, abgesehen davon, daß auch der episodenhafte Aufbau des Stückes mit seinen mancherlei, nur realistisch heiteren Szenen dem Aufbau von Shaws Stücken ähnlich ist. Wie kommt es, daß Shaw trotzdem an Henry V. keinen Gefallen findet? Heinrichs Heldentum dreht sich um Dinge, die für Shaw zu alltäglich sind. Er erscheint ihm als ein Jingoheld, der äußerliche Wohlanständigkeit und rohes Herrschertum in seinem öffentlichen Auftreten mit niedrigem Geschmack in seinem Privatleben verbindet; ja er ist für Shaw nicht mehr als ein befähigter junger Philister, der die hohe Erbschaft, die er übernommen hat, so gut er kann, aufrecht erhält[1]). Gewiß, Shakespeare hat in diesem Stück etwas stark aufgetragen und besonders die Franzosen im Gegensatz zu den Engländern etwas schlecht wegkommen lassen; er hat sich bei der Abfassung des Stückes sehr von patriotischen Gefühlen leiten lassen und sucht diese Gefühle seines Publikums anzuregen. Das schon veranlaßt Shaw, mißtrauisch zu sein. Außerdem ist die König Heinrichgestalt sicher auch nicht sehr tief, sondern bleibt an mehr äußeren Dingen eines volkstümlichen Heldentumes hängen: Vaterlandsliebe, Gottesfurcht, auch Demut und Bescheidenheit am rechten Orte sind gewiß hohe Tugenden, aber sie sind nicht sehr originell;

[1]) Dram. Op. a. Ess. I, 429.

Henry unterscheidet sich durch diese Tugenden nicht sehr von anderen guten Menschen[1]). Shaw hält Bunyans Mr. Valiant-for-Truth für größer und eindrucksvoller[2]), und ein Körnchen Wahrheit steckt in dieser Behauptung. Aber andererseits muß doch gesagt werden, daß Shaw hier etwas übertreibt. Er wählt zum mindesten mit Henry V. kein sehr gutes Beispiel für den romantischen Helden, den er gerne bekämpfen möchte und dem er seinen neuen Helden entgegensetzen will. Shaw steht wahrscheinlich unter dem Eindruck von anderen nicht-Shakespearischen Darstellungen des romantischen Helden auf der Bühne und sieht daher auch in Shakespeares etwas alltäglichem, wenig originellen Helden nur den ihm verhaßten «preux chevalier». Er übersieht, daß gerade Henry V. durch mancherlei Züge seinen eigenen Helden merkwürdig ähnlich ist, und daß dieser König Shakespeares doch eine prächtige Verkörperung eines Volksideals ist, ein Held, der in seinem Aufgehen für seines Volkes Größe und in seiner Menschlichkeit eindrucksvoll ist.

Shaw hat an einer anderen Gestalt Shakespeares besser erkannt, daß der große Dramatiker doch auch fähig war, Heldentum darzustellen, an dem schon oben[3]) erwähnten Octavius Caesar aus «Antony and Cleopatra». Wir sahen, wie Shaw ihn lobt, und erkennen, wenn wir Octavius betrachten, daß er tatsächlich zum Teil die Eigenschaften hat, die Shaw als Kennzeichen seines Heldentums angibt: Octavius ist tätig, er schafft und hat «virtue», die auf Hohes gerichtet ist und Ordnung stiftet, wo sie sich betätigt; dazu ist er Egoist im richtigen Sinne und Realist, der nicht nur in hohen Worten spricht, sondern z. B. auch bezüglich der Liebe kühl und sachlich denkt. Die Szene z. B., in der er mit Cleopatra zusammenkommt (V, 2), erinnert an das Erziehungsverhältnis zwischen Shaws Julius Caesar und seiner Cleopatra[4]).

Wie stellt Shaw nun seinen eigenen Helden dar? Er wird — ausnahmsweise im modernen Theater — mit einem Monolog eingeführt, der eine Anrede an eine ägyptische Sphinx bildet: Wie

---

[1]) Vgl. auch Raleighs Urteil, a. a. O., S. 186 und das Johnsons, a. a. O., S. 125.

[2]) Man a. Sup., S. XXXI.

[3]) S. 121.

[4]) Caro, S. 515 hält den Unterschied zwischen Julius Caesar und Octavius Caesar nicht fest.

die Sphinx hoch und einsam aus der Wüste emporrage, so sagt Shaws Caesar, sei auch seine Stellung unter den gewöhnlichen Menschenkindern: keiner, der ihm ähnlich sei. Nach Ewigkeitsgedanken, nach höchster Vollkommenheit, die ewig schafft, steht sein Sinn, wie der Blick der Sphinx unablenkbar und unbeweglich in den ewigen Raum gerichtet ist. Das wohl ist die Meinung seines Sehnens nach den «lost regions», nach denen er, wie die Sphinx, suchend ausblickt. Einem zügellosen und abergläubisch furchtsamen Kinde — Cleopatra — wird dieser sich über alle geringen Menschen erhaben fühlende Held unmittelbar darauf gegenübergestellt. Und sofort beginnt er auch seine Erziehungsarbeit an ihr; er versucht, aus dem furchtsamen Kinde ein seiner selbst bewußtes Weib, das zur Herrschaft fähig ist, zu machen. Als er dann mit Cleopatra in dem Königspalaste ist, da beherrscht er nicht nur das Kind, sondern auch ihre Diener und Vormünder, noch ehe man ihn als Caesar erkennt, allein kraft seines zielbewußten, richtunggebenden Auftretens. Mit größter Ruhe, Bestimmtheit und Sachlichkeit fordert er von den ägyptischen Großen das für ihn notwendige Geld, die rückständige Kriegskontribution; ohne jede Pose oder Phrase bietet er als kleine Gegenleistung an, die ägyptischen Thronstreitigkeiten zu regeln; und er behandelt doch alle diese wichtigen Fragen mit derselben scheinbaren Nebensächlichkeit, mit der er die gesellschaftlichen Formen beobachtet, seine Begleiter den ägyptischen Großen vorstellt oder freundliche und tröstende Liebkosungen dem verschüchterten kleinen Bruder und Rivalen der Cleopatra, dem Königskinde Ptolemäus widmet. In prächtiger Weise kommt Caesars Menschenfreundlichkeit, die aber gleichzeitig sein innerstes Wesen und sein eigenster Vorteil ist, zum Ausdruck, als dann sein Unterfeldherr Rufio die gegen Caesar sich auflehnenden Ägypter plötzlich, unter Herbeirufung der versteckt gehaltenen Wache, für Caesars Gefangene erklärt, und Caesar sofort Einspruch erhebt: «Oh no, no, no, By no means. Cæsar's guests, gentlemen». An Pompeijus' Ermordung erinnert, spricht er dann zum erstenmal den Grundgedanken, den er lehren soll, seinen Abscheu vor jeder Form der Rache aus, und sofort erhebt sich sein Wesen bei diesen Worten über sein gewöhnliches, anscheinend spielendes und menschenergebenes Auftreten: Er berührt wieder die Sterne, wie Shaw von seinem Helden sagt[1]). So läßt er denn auch alle ihm feindlichen

[1]) S. oben S. 128.

Ägypter frei, obwohl er sie in seiner Hand gehabt hat. Wieder mit größter Ruhe und Sachlichkeit ergreift er alle Maßnahmen, die notwendig sind, ihn und die Seinen vor der drohenden Umzingelung durch die Ägypter zu retten; auch der Brand der Bibliothek von Alexandria gilt ihm gleich, wenn er seinen Zweck erreichen muß. «Will you destroy the past», ruft ihm der gelehrte Theodotus voll Aufregung entgegen. «Ay, and build the future with its ruins», ist Caesars gleichmütige Antwort. Und während ein Teil der Ägypter mit dem Löschen des Brandes beschäftigt ist, zieht sich Caesar mit seiner kleinen Schar in um so größerer Sicherheit nach dem Pharus zurück.

Ganz besonders bezeichnend für Caesars Charakter ist dann auch der 3. Akt. Mit mancherlei seiner Menschlichkeiten werden wir bekannt gemacht. Und als dann Apollodorus mit seinen Teppichen kommt, in welchen sich die listige kleine Cleopatra versteckt hat, da läßt Shaw in ergötzlicher Weise seinen Helden mitten in der ernstesten Gefahr wie ein Kind an den kleinsten Dingen mit Freude und Interesse teilnehmen. Aber er treibt sein Spiel nur bis zu dem Augenblick, da die Gefahr dringend wird. Dann wird ihm allerdings Cleopatra gänzlich gleichgültig; er denkt nur mehr an seine große Aufgabe und an seine Verantwortung für das Leben seiner Soldaten. Welch ein Gegensatz zu Shakespeares Antonius! — ein Gegensatz, der wohl von Shaw gewollt ist. Und mit heiterstem Humor mitten in der Gefahr verläßt uns Caesar dann am Schlusse des Aktes wieder — mit dem Sprung ins Meer. Die kleine ägyptische Königin läßt er sich auf den Rücken werfen, um sie schwimmend davonzutragen.

Welchen Eindruck Caesars Persönlichkeit hervorruft, sehen wir aus den Äußerungen, welche im 4. Akt — ein halbes Jahr später — die durch Caesars Einfluß immerhin klüger und selbstbewußter gewordene Cleopatra über ihn dem Pothinus gegenüber macht. Sie hat sein Wesen ahnen gelernt und fühlt, daß sinnliche Liebe ihm etwas Fremdes ist: «Love me! Pothinus: Caesar loves no one... He has no hatred in him: he makes friends with everyone as he does with dogs and children . . . Nay, ask his very horse! His kindness is not for anything in me: it is in his own nature». Fast ein Wunder erscheint es dem Ägypter Pothinus, wie Caesar sich in seiner gefährlichen Lage doch der Übermacht zu erwehren vermag. Wir sehen Caesar hierauf beim Mahl mit Cleopatra; läßt er sich auch, im Gegensatz zu Shakespeares Antonius nur mit Mühe zu üppigeren

Genüssen bereden, so nimmt er doch auch hier wieder in menschlicher Weise an allen Kleinigkeiten Anteil, ja selbst an dem Unsinn von Cleopatras Beschwörung des Nilgottes. Unmittelbar darauf folgt im schroffen Gegensatz die Hauptszene des ganzen Stückes: Caesar sucht Cleopatra mit erhabenen Worten von der Torheit zu überzeugen, die sie durch ihre Rache an Pothinus begangen habe. Nun ist er wieder ganz der Held, der von einer tiefen Grundüberzeugung erfüllt ist, die er zur Anschauung bringt und aus der heraus er handelt. Shaw ist es — dieser Eindruck läßt sich nicht bestreiten — gelungen, uns seinen Helden gerade in dieser Szene als hoch über allen anderen Menschen seiner Umgebung stehend zu zeichnen. Die «virtue», die seinem Wesen zugrunde liegt, läßt ihn seine Überzeugung — Shaws Problem von der Rache — überwältigend zum Ausdruck bringen und läßt ihn unmittelbar darauf mit gewandter Ruhe die geeignetsten militärischen Maßnahmen treffen, um die Folgen der unsinnigen Rachetat von sich und den Seinigen abzuwenden und die Kriegslage zur Entscheidung zu bringen. Mit Humor schildert endlich der kurze 5. Akt dann nochmal den unversöhnlichen Gegensatz zwischen dem großen, mit den höchsten und wichtigsten Aufgaben sich beschäftigenden Menschenbeherrscher und der zum sinnlichen Weib, das nur an sich und an ihr Liebesbegehren denkt, sich entwickelnden jungen Königin: Er regelt die wichtigsten Staatsgeschäfte, bevor er aus Ägypten scheidet, sie freut sich kindlich auf den schönen Antonius, den Caesar ihr schicken will. «You are a bad hand at a bargain, mistress», ruft ihr der nüchterne Rufio zu, «if you will swop Cæsar for Antony».

So sieht Shaws sachlicher Held aus im Gegensatz zu Shakespeares (oder anderer Dramatiker) romantisch-ritterlichem Helden. Mit Recht sagt Helene Richter, daß bei Shaw an die Stelle des strahlenden Helden der schlichte tüchtige Mann tritt, an die Stelle der Poesie des Irrealen die Poesie der Wirklichkeit. So gebe Shaw der modernen Welt ihre eigene Kunst[1]).

Nicht nur in Julius Caesar hat Shaw dieses ihm vorschwebende Carlylesche Heldentum verkörpert. Er beruft sich selbst darauf, daß er es vorher schon in «Arms and the Man» «with its comedic conflict between the knightly Bulgarian and the Mommsenite Swiss captain» zur Anschauung gebracht habe[2]). Aber auch Gestalten wie der

[1]) H. Richter, Die Quintessenz des Shawismus. Engl. Stud. 46, S. 467.
[2]) Three Pl. f. Pur., S. XXXV.

General Burgoyne und Richard Dudgeon in «The Devil's Disciple», Napoleon in «The Man of Destiny», Undershaft in «Major Barbara», ja auch Frauen wie Candida oder Lady Cicely in «Captain Brassbound's Conversion» tragen die Spuren dieses Heldentums.

Durch diese Tatsache aber, daß dieses Shawsche Heldentum in anderen Gestalten doch immer wieder als dasselbe erscheint, wird auch angedeutet, was sein Nachteil ist. Alle diese Gestalten sind, was ich anderen Ortes Postulatsgestalten genannt habe: Sie stellen nur zum Teil einen schon jetzt wirklich vorhandenen Menschentyp dar; sie sind keine Beschreibung eines seienden, sondern eines von Shaw geforderten Typus, der erst entstehen soll. Damit hängt auch zusammen, daß diese Helden Shaws innerlich meist so gut wie nichts erleben, sondern uns nur irgend eine Weltanschauung vorleben. Shaws Helden sind im Gegensatz zu denen Shakespeares und anderer romantischer Dichter entworfen und sind z. T. die Verkörperung des Typus des Übermenschen, der nach Shaws Meinung sich unter uns erst vorbereitet. Erst der nächste Shakespeare, auf dessen Kommen Shaw hofft, «will turn these petty tentatives of mine into masterpieces final for their epoch»[1]).

Sonstiger Vergleich.

Die Haupteigenschaft der Shawschen Helden, daß sie ohne Motive von außen handeln, zeigt uns den Unterschied zwischen Shaw und Shakespeare endlich noch von einer anderen Seite. Wenn Shaws Caesar nicht wie Hamlet u. a. durch die Vorurteile eines Polizisten, durch melodramatische Motive der Rache und des Mordes u. dgl. zum Handeln gebracht wird[2]), so liegt das an dem, was oben, als ich Shaws «Notes» zitierte, schon angedeutet wurde[3]): Shaw kennt die Begriffe der Schuld und Unschuld nicht, er steht jenseits von Gut und Böse. Auch aus diesem Grunde kann es keine Rache geben, was zu zeigen das Hauptproblem des Stückes «Cæsar and Cleopatra» ist. «Men in whose philosophy guilt and innocence, and consequently revenge and idolatry have no meaning . . . must rewrite all the old plays in terms of their own philosophy»[4]). Wenn wir diesen Standpunkt Shaws festhalten, so begreifen wir erst recht, warum es ihm so sehr anstoßend, ja widerlich ist, wenn in Shake-

[1]) A. a. O., S. XXXVI.
[2]) S. oben S. 96.
[3]) S. oben S. 126.
[4]) S. oben S. 96.

speares Stück Antonius beständig zwischen seiner Pflicht gegenüber dem Moralgesetz und seiner Sünde hin- und herschwankt und so, seiner gleich in den ersten Worten des Stückes angedeuteten tragischen Schuld wegen, schließlich dem Verderben anheimfällt, das aber dann wieder durch tragisches Pathos verherrlicht wird. Wir begreifen es, wenn auch viele andere Charaktere Shakespeares unserem Kritiker-Dichter deshalb als unwahr erscheinen, da sie nur von Schuld- oder Moralmotiven, die außerhalb ihres innersten Wesens liegen, bewegt werden; wir begreifen es, wenn ihm schließlich daher Fallstaff und wenige andere Gestalten Shakespeares allein als natürlich erscheinen, da sie «self-acting» seien und ihren eigenen Instinkten folgen.

Es ist ein ganz anderer Geist, eine neue Philosophie, von der aus Shaw an das Drama herantritt: «there can be no new drama without a new philosophy»[1]). Den Maßstab dieser Philosophie legt Shaw an Shakespeare an, und diese Philosophie zu lehren ist der Zweck der Shawschen Stücke. Gerade an dem Stück «Cæsar and Cleopatra» wird diese neue Nietzschesche Philosophie, die allen Shawschen Stücken zugrunde liegt, besonders deutlich gezeigt. Denn hier ist sie auch noch durch das Hauptproblem des Stückes, dem von der Unsinnigkeit der Rache, besonders ausgedrückt. Eine neue Weltanschauung und lehrhafte Darstellung derselben ist das Wesen der Stücke Shaws — das unterscheidet sie durchaus von den Dramen Shakespeares.

Die Frage ist nun: Ist es Shaw bei seiner so durchaus anderen Behandlung des Dramas möglich gewesen, trotzdem seinen Stücken Schönheiten zu verleihen, welche den auch von ihm nicht bestrittenen Schönheiten der Shakespeareschen Stücke ähnlich sind oder sie zu ersetzen vermögen? Ist daher Shaw einigermaßen berechtigt, Shakespeare, soweit er anders geartet ist als er selbst, so heftig anzugreifen, weil er doch selbst auch Großes zu gestalten vermag?

Wenn wir Shaws Stück mit dem Shakespeares daraufhin vergleichen wollen, müssen wir allerdings festhalten, daß dieses eine Tragödie ist, während Shaws «Cæsar and Cleopatra» eine Komödie, allerdings auf ernster, lehrhafter Grundlage, ist. Von der tragischen Gemütswirkung, die, wie in allen Trauerspielen Shakespeares so auch in diesem, durch den Anblick des unentrinnbar sich mehr und mehr im Unheil verstrickenden Helden so furchtbar erschüttert,

[1]) Three Pl. f. Pur., S. XXXII.

von dieser Wirkung findet sich nicht viel in Shaws Stücken. Aber trotzdem scheint mir die Shawsche Darstellung in vieler Beziehung der Shakespeareschen nahe zu stehen, besonders in drei Dingen, in dem Humor, in der Charakterzeichnung und in der Bewegung der Handlung.

Shakespeare bringt seinen Humor in seinen Tragödien bekanntlich oft mitten in die tragischsten Situationen. Für unser Stück sei nur an die Szene zwischen Cleopatra und dem die Schlangen bringenden Bauern erinnert: der bittere Clown unmittelbar vor der Katastrophe. So tritt auch bei Shaw der Humor oft gerade in die Szenen, die das Problem des Stückes hauptsächlich zum Ausdruck bringen sollen und wird dadurch zur Satire. Unmittelbar nach Caesars feierlichem Selbstgespräch vor der Sphinx im 1. Akt erklingt der Ruf «Old gentleman!» der ihm durchaus Unverständnis entgegenbringenden Cleopatra. Und in der Hauptszene des 4. Aktes fällt in die langen Reden Caesars über die Rache Shaws Selbstironisierung: «Enough of preaching», läßt er Rufio dem Caesar zurufen und zwinkert dabei mit einem Auge den Kritikern seiner Stücke zu; des Kunstschwärmers Apollodorus Bemerkungen mischen sich mit darunter. Und oft wird dieser Humor dann zu einer Art Symbolismus: so in unserem Stück, in der humoristischen Darstellung des Gegensatzes zwischen Caesar und Cleopatra im 5. Akte.

Ganz besonders aber kommt Shaw in der mehr äußerlichen Charakterzeichnung oft Shakespeare nahe, wenn er auch fast nie tiefe Seelenstudien wie Hamlet oder Othello hat. Aber bei Gestalten, in denen es sich mehr um die Schilderung der Äußerungen irgend eines Charakters handelt, wie gerade bei Cleopatra, ist auch Shaw ein Meister. Ich habe immer wieder den Eindruck, als ob Shaws Cleopatra der Shakespeareschen an unübertrefflicher Realistik nicht viel nachstünde. Ich muß mich kurz fassen und kann nur an Cleopatras Verhalten ihren Dienern gegenüber erinnern, nachdem sie einmal von Caesar das Herrschen gelernt hat und es nun in ihrer Weise übt; oder ganz besonders an die Schilderung ihres schuldbewußten Redens und Tuns im 4. Akt, zwischen ihrer unsinnigen Tat und deren Entdeckung durch Caesar. Freilich muß der große Unterschied festgehalten werden, daß Shakespeare viel mehr auf die Schilderung des reifen sinnlichen Weibes und all der Listen, Künste und Launen, denen sie sich hingibt, ausgeht, während Shaw seine Cleopatra mehr im Gegensatz zu der Geistig-

keit Caesars darstellt und mehr auf ihren Unverstand und ihre Kulturlosigkeit im allgemeinen Nachdruck legt als auf ihre Sinnlichkeit im besonderen. Wie trefflich realistisch Caesar selbst bei all seiner Unwirklichkeit gezeichnet ist, haben wir schon gesehen. Die Nebengestalten freilich sind Shaw in den meisten anderen Stücken besser geglückt als gerade in diesem: Britannus und Apollodorus bleiben zu tendenzhaft.

Was endlich den Aufbau des Stückes betrifft, so sei nur gesagt: Jetzt, nach nochmaliger genauer Lektüre, wo sich mir das Stück nicht mehr gegenüber anderen, mir noch größer erscheinenden Stücken Shaws im Geiste in den Hintergrund rückt, muß ich es für ganz unrichtig halten, wenn Caro meint, die Handlung des Stückes rühre sich nur langsam vom Flecke[1]). Ganz im Gegenteil, ein großes und wichtiges Ereignis, eine politische oder militärische Tat Caesars folgt der anderen auf dem Fuße, ganz ähnlich wie in den Shakespearischen Stücken. Was erlebt Caesar mit den Seinen nicht alles im Verlaufe des 2. Aktes, geschweige der fünf Akte! Welch große Taten vollbringt er in kurzer Zeit! Wie viele kleine, belustigende Abenteuer mischen sich dazwischen! Einheit des Ortes und der Zeit wird, in diesem Shawstücke besonders, aber auch sonst, ebensowenig beachtet wie bei Shakespeare. Und wir folgen allen Ereignissen stets mit Interesse und fühlen uns trefflich unterhalten, ganz abgesehen von den vielerlei Gedanken, die Shaw uns noch als Probleme zu verarbeiten gibt. Auch spielen sich alle diese Ereignisse nicht ohne gewollten Zusammenhang vor unseren Augen ab: Sie zeigen uns den stets handelnden, stets erfinderischen und stets herrschenden Caesar als den Helden, den Shaw uns eben demonstrieren will, und bereiten den Gegensatz zwischen Caesar und Cleopatra in der Hauptszene des 4. Aktes vor.

Wenn trotzdem die Wirkung des Stückes — auf der Bühne — problematisch bleibt, so ist das mit anderen Shawstücken nicht viel anders und liegt einmal an der Zerstreuung des Interesses, wegen deren auch Shakespearestücke mit ihrem häufigen Szenenwechsel oft bei der Lektüre von größerer Wirkung sind, zweitens aber daran, daß eben jene Haupthandlung, die Beschämung der Cleopatra, erst im 4. Akt eigentlich beginnt, d. h. daß all die vielen vorhergehenden Ereignisse zwar äußerlich, aber nicht innerlich die Haupthandlung vorbereiten. Bei Shakespeare wirkt alles wie ein

[1]) S. 520.

großes Verhängnis. Was bei Shaw dagegen im 4. und 5. Akt geschieht, stimmt zwar auch durchaus zu den Charakteren seiner Gestalten, folgt aber nicht unabänderlich aus den Ereignissen der vorhergehenden Akte. Es könnte ebenso gut etwas anderes geschehen. Shakespeares Antonius geht zugrunde, weil er einmal sich von Cleopatra hat einfangen lassen und kraft seines Charakters und der auf ihn wirkenden Ereignisse immer wieder zu ihr zurückkehren, ihr immer wieder nachlaufen muß. Shaws Caesar dagegen könnte uns seine oder des Dichters Ansicht von der Unsinnigkeit der Rache ebenso gut an einem anderen Beispiel lehren als an der Ermordung des Pothinus durch Cleopatra. Shaw könnte uns ebenso gut inzwischen nach Rom geführt haben, um uns dort einen derartigen Fall vor Augen zu führen, oder Cleopatra hätte irgend etwas anderes ausführen können als ihre Amme gerade zu jener Mordtat aufzustacheln.

Aber trotz all des Unterschiedes, der zwischen Shaw und Shakespeare besteht, sehen wir, daß das durchaus Neue, was Shaw mit seinen Stücken will, doch seinen Eigenwert besitzt, ja in manchen Dingen an Kraft und Schönheit der Shakespearischen Kunst nahe kommt. Zudem haben Shaws Stücke für den Feind des «l'art pour l'art», der Shaw nun einmal ist, den Vorteil, daß sie eine «Philosophie» enthalten.

Angesichts dieser Tatsachen ist man wohl nicht berechtigt, mit Shaw allzu streng ins Gericht zu gehen, wenn er zum Teil mit Shakespeare streng ins Gericht gegangen ist. Shaw will und bringt tatsächlich etwas Neues und Eigenartiges. Besser als Shakespeare ist es allerdings — und das meint auch Shaw selbst — nur im relativen, natürlich nicht im absoluten Sinne des Wortes.

Schluß.

Die Quintessenz der Shawschen Shakespearekritik ist: «Shakespeare has much to shew, but nothing to teach».

Es ist daher wohl richtig, was die meisten bisherigen Besprechungen[1]) von Shaws Stellungnahme zu Shakespeare sagen: Shake-

[1]) Es sind dies, um sie zusammenzufassen, außer den bereits genannten von Caro, M. Meyerfeld (S. oben S. 99) und Boynton (S. oben S. 97) besonders noch die betreffenden Ausführungen in den Büchern über Shaw von Bab, Chesterton, Cestre, Hamon, Henderson, Deacon, Jackson, Mencken, sowie W. Archer, The Theatrical «World» of 1896, S. 159 ff. mit Entgegnung Shaws in Dram. Op. a. Ess. I, 449.

speare paßt nicht in Shaws System. Aber es muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß erstens Shaw niemals in Bezug auf Shakespeare «deleatur» ruft. Wir sahen, wie sehr er ihn auch lobt, und wie sehr all das Interesse, das er Shakespeare und der Aufführung seiner Werke entgegenbringt, stillschweigend die beste Anerkennung von Shakespeares Vorzügen ist. Nirgends sagt Shaw, daß man den großen Dramatiker nicht mehr lesen und schätzen solle[1]). Er sagt nur: Für mich, Shaw, den Dramatiker des 20. Jahrhunderts, gibt es etwas noch Höheres als bloße, wenn auch noch so kunstvolle Darstellung persönlichen Glücks oder Unglücks, die angesichts der Unzulänglichkeit dieser Welt und ihrer Einrichtungen nur zu Pessimismus führe. Der höhere Zweck des Dramas, nach dem Shaw strebt, ist Weltverbesserung durch Didaktik. Leider ist dieser wahre Sinn von Shaws Shakespearekritik etwas unklar geworden durch die vielerlei Übertreibungen, deren sich Shaw in der ihm eigentümlichen Weise dabei schuldig gemacht hat. Er ist in der Ausdrucksweise oft zu schroff, so daß den Shakespeareverehrer ein Schauder überläuft, wenn er Shaws Ergüsse gegen Shakespeare liest, zumal die Anerkennung und Bewunderung, die Shaw seinem großen Vorgänger zollt, oft, aber nicht immer, nur implicite vorhanden ist, da sie sich für ihn von selbst versteht.

Shaws Shakespearekritik ist nichts anderes als der Ausdruck seiner Eigenart als Dramatiker. Daher — und das ist das zweite, auf das ich nochmals aufmerksam machen möchte — greift er auch nicht Shakespeare allein an, sondern viel heftiger noch und mit noch größerer Übertreibung seine Elisabethanischen Zeitgenossen, ja alle Künstler, die objektive Kunst, Kunst um der Kunst willen, pflegen.

Inwiefern Shaws neue Art des Dramas, das didaktische Drama, entwicklungsfähig ist, das kann erst die Zukunft lehren. Shaw selbst ärgert sich über die Akademiker, welche erklären, daß die Kunst nicht didaktisch sein solle[2]). Auf jeden Fall ist die didaktische Kunst — und damit auch die Kritik an Shakespeare — ein Teil des Geistes unserer Zeit. Es ist kein Zufall, daß der große Tolstoi unabhängig von Shaw — wie dieser auch anfänglich von ihm — ganz dieselben Gedanken äußert und mit der gleichen Übertreibung dieselbe Kritik übt. Shaws dramatische Tätigkeit ist

[1]) Vgl. besonders Dram. Op. a. Ess. II, 53: «Shakespeare has outlasted thousands of abler thinkers, and will outlast a thousand more».

[2]) Man a. Sup., S. XXXVI.

schon in ihren Anfängen eng verknüpft mit der hauptsächlich doch wohl durch Ibsen über ganz Europa ausgebreiteten antiromantischen Bewegung in Kunst und Literatur, deren Anfänge schon vor Ibsen in dem französischen Drama aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu suchen sind.

Dadurch, daß Shaw diese Bewegung einer mehr verstandesmäßigen Kunst auch im englischen Drama zuerst zum Durchbruch gebracht hat, und durch die Eigenart, den realistisch-humoristischen Idealismus seiner Stücke, ist er selbst von hervorragender Bedeutung für die englische Literatur geworden, so daß ihm unter Verständnis seines Wesens seine Angriffe auf Shakespeare schon zu gute gehalten werden können, so weit sie übertrieben sind. Daß ein Körnchen Wahrheit, ja vielleicht mehr davon in ihnen steckt, ist bei dem Fortschritt, den die Welt seit dreihundert Jahren gemacht hat, wohl selbstverständlich. Auch die größten Bücher der Literatur haben ihre Geschicke. Was an Shakespeares Buch Ewigkeitswert hat, die in meinen Eingangsworten aufgezählten, allgemein anerkannten, erhabenen Schönheiten Shakespeares, werden m. E. auch von Shaw nicht ernsthaft bestritten, wenn es auch bei seiner übertreibenden Ausdrucksweise manchmal den Anschein hat.

Nekrologe.

Zum Andenken an Paul von Bojanowski.

Was sich die Freunde des Verewigten im Lenze des vergangenen Jahres im Hinblick auf das hohe Alter des bis in seine letzten Tage geistesfrischen, wenn auch körperlich leidenden Mannes im stillen selber kaum denken mochten und auch mit leiser Lippe sich einander zu bekennen scheuten, das erfolgte nach dem unerbittlichen Schicksal am 19. Juni 1915 und erfüllte uns alle, die wir ihm so viel zu danken haben, mit tiefstem Schmerze. Mir aber, dem der Auftrag ward, dem Heimgegangenen in unserm Jahrbuch ein Gedenkblatt zu widmen, kam unwillkürlich eine Äußerung des jungen Goethe in den Sinn, die mir die Aufgabe nicht eben zu erleichtern schien, die Stelle eines Briefes an den späteren Bürgermeister von Leipzig, Dr. Chr. S. Herrmann, vom 6. Februar 1770, wo es heißt: «Über große Leute sollte niemand reden, als wer so groß ist wie sie, um sie übersehen zu können. Ein kleiner, wenn er zu nah steht, sieht einzelne Teile gut, aber nichts vom Ganzen, und wenn er das Ganze übersehen will, so muß er sich zu weit entfernen, und da reichen seine Augen nicht an die Teile». Indessen, da ich das Glück hatte, schon in jungen Jahren von dem bedeutenden Schriftsteller und dem edlen Menschen Paul von Bojanowski unvergeßliche Eindrücke zu empfangen und ihm später bei verschiedenem Anlaß als gelegentlicher Mitarbeiter näher zu treten, so will ichs versuchen, wenn auch nur in dem gebotenen engen Rahmen, ein Bild von der weitverzweigten Tätigkeit des teuern Mannes zu geben und mich, da das Gebotene doch nur unzulänglich sein kann, mit einer Bemerkung Goethes trösten, die mir auf die vorliegende Aufgabe besonders zu passen scheint. «Der Lebensgang ausgezeichneter Zeitgenossen — so äußerte er sich im Jahre 1828 in einem Aufsatze für die Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen —, ihre Herkunft, Schicksale und Verhältnisse bleiben

uns oft selbst bei persönlichen Bekanntschaften verschlossen und dunkel, weil die Mitteilung, um so mehr sie reizen könnte, sich um so weniger fordern oder anbieten läßt. Erst nach dem Ableben bedeutender Persönlichkeiten pflegen wir die zusammenhängende Gestalt und die Merkwürdigkeiten ihrer Umstände zu erfahren, die uns zu Aufschlüssen über ihre Eigenschaften und Wirkungen dienen. Deshalb können wir die Unverdrossenheit zu solchen raschen Mitteilungen nur dankend anrühmen; sie geben das dem Augenblick Wichtige, während das weithinaus Bedeutende seine Darstellung vielleicht erst in später Zukunft erwarten muß.»

So mag eine umfassende Würdigung vom Leben unseres Freundes einer berufenen Feder vorbehalten bleiben, und der kurze Abriß der folgenden Darstellung gütige Nachsicht finden. Paul Friedrich Wilhelm v. Bojanowski stammte aus einem alten polnischen Adelsgeschlecht evangelischen Bekenntnisses. Einer seiner Vorfahren, Stephan v. Bojanowski, gewährte während des dreißigjährigen Krieges lutherischen Flüchtlingen aus Schlesien in seinem gastlichen Heime eine sichere Zuflucht. Diese siedelten sich dort an und gründeten 1638 die kleine Stadt Bojanówo, die heute über 7000 Einwohner zählt. Paul v. Bojanowski wurde am 27. Januar 1834 in Schwedt an der Oder als Sohn des Kgl. Preußischen Obersten und Flügeladjutanten Xaver v. Bojanowski, der 1856 starb, und seiner Gemahlin Rosalie, geb. v. Knobelsdorf, geboren. Er besuchte das von Dr. Ferdinand Hasenbalg im Jahre 1836 eingerichtete Kgl. Pädagogium in Putbus auf Rügen; dort empfing er unter der Pflege des durch seine philosophischen Schriften rühmlichst bekannten Professors Dr. Franz Biese für seine Entwicklung fruchtbringende Eindrücke und Anregungen. Unter der Leitung dieses Mannes wuchs er heran und bestand am 15. September 1852 die Reifeprüfung. Auf den Universitäten Halle, Heidelberg und Berlin studierte er die Rechte und Staatswissenschaften. Nach bestandenem Auskultatorexamen wandte er sich alsbald der journalistischen Tätigkeit zu und ging nach Paris, wo er Beziehungen zu hervorragenden Publizisten, wie Nefftzer, dem Herausgeber des «Temps», und Vilbord, dem Herausgeber der «Opinion nationale» anknüpfte. Dank seiner Bekanntschaft mit Frau Cosima Liszt-Bülow fand er Zutritt zu verschiedenen Pariser Salons, wie denen der Gräfin d'Agoult und der Madame Mohl, wo er allerlei Eindrücke gewann, die er später in anziehender Schilderung für die Berliner Nationalzeitung zusammengestellt hat. In Paris war er auch schriftstelle-

risch tätig als Korrespondent für namhafte größere deutsche Blätter, so für die «Süddeutsche Zeitung» und die von Lammers redigierte «Weserzeitung». Durch seine tiefschürfenden, aller seichten Oberflächlichkeit abholden Aufsätze hatte er sich bald einen klangvollen Namen gemacht und die Aufmerksamkeit maßgebender Kreise in Weimar erweckt, so daß der junge Schriftsteller im Jahre 1863 vom Chef des damaligen Weimarischen Staatsministeriums v. Watzdorf zur Leitung der amtlichen Weimarischen Zeitung berufen wurde, die bis dahin der wohlbekannte Dr. Karl Biedermann redigiert hatte. Die ältere Generation Weimars, aber auch die führenden Geister der deutschen Politik jener Zeit — die Ära Bismarcks und der beispiellose Aufschwung Deutschlands waren für den jungen Publizisten überaus förderlich — erkannten bald die wachsende Bedeutung des äußerlich so unscheinbaren Blattes, dessen mit umsichtigem Weitblick geschriebenen Hauptartikel allmählich die Beachtung auswärtiger Politiker auf den neuen Leiter lenkten; ja selbst bis zum Berliner Königshofe drang der Ruf von der Gediegenheit des im Sinne eines gemäßigten Liberalismus gehaltenen Blattes, das seit Anfang der siebziger Jahre stets auf dem Lesetische des deutschen Kaisers zu finden war. Diese verdiente Auszeichnung wurde wohl auch durch die Anhänglichkeit der ersten deutschen Kaiserin Augusta an ihre Vaterstadt und die wurzelhafte Liebe zur altweimarischen Größe unterstützt, die so beim Lesen der vornehmen Zeitung auf ihre Rechnung kam. Denn ihr Herausgeber verstand es, trotz dem weitschauenden, über die grüngelben Grenzpfähle hinausschweifenden Blicke auch den hohen Aufgaben, zu denen ihn Weimars ruhmwürdige Vergangenheit verpflichtete, in bewundernswerter Weise gerecht zu werden. In welchem Geiste er an die Lösung der ihm gestellten Aufgabe als Leiter der Weimarischen Zeitung herantrat, davon zeugen die schönen Worte, mit denen er am 14. Oktober 1863 seine Leser begrüßte: «Aus dem Auslande berufen, kann ich das mir anvertraute, von verdienstvollen Männern vor mir rühmlichst verwaltete Amt nicht antreten, ohne zuvor an die Freunde und Leser des Blattes die Bitte gerichtet zu haben, in mir nicht einen Fremden, den Verhältnissen des Landes Fernstehenden sehen zu wollen. Die große Vergangenheit Weimars und die durch gewissenhafte Beobachtung einer altbewährten Verfassung so glücklich entwickelte Gegenwart umgeben diesen Teil unseres gemeinsamen großen Vaterlandes mit einem Glanz, dessen wohltuender Schein über die Grenzen hinaus in die Herzen aller

dringt, welche für deutsches Sein, für Deutschlands Wohl empfinden. Mit den Bewohnern des Landes gemeinschaftlich an einer stetigen Entwicklung dieser gesegneten Verhältnisse fortarbeiten und in dem mir eröffneten Wirkungskreise die Erkenntnis gesunden Fortschrittes in allen Zweigen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens fördern zu können, ist für mich die ehrenvollste Aufgabe. Ich glaube sie nicht besser lösen zu können, als indem ich die Wahrheit, diese unerläßliche Vorbedingung für eine heilsame Tätigkeit der Presse, zum Fundament meiner Arbeit mache und mich bemühe, dem mir von Regierung und Volk in glücklicher Harmonie gegebenem Beispiel patriotischen Gemeinsinns in jeder Beziehung nachzustreben.» Sein in dieser Begrüßung der Leser nur kurz skizziertes Programm zukünftiger Tätigkeit erweiterte v. Bojanowski in einem auch heute noch lesenswerten bedeutenden Aufsatz vom 25. Oktober, aus dem folgende Sätze wiedergegeben seien: «Die Aufgabe der Presse ist eine doppelte: als Organ der öffentlichen Meinung soll sie belehrend nach oben und nach unten wirken, indem sie einmal den Staat, die leitenden Kräfte, mit den Ansichten, Urteilen und Wünschen des Volkes andererseits dieses wiederum mit den Gründen und Zielen der von jenen befolgten Politik bekannt macht. Eine vollständige Erfüllung dieser Aufgaben zu verlangen, würde allenfalls in einem idealen Staate möglich sein, wo Parteien und Parteiorgane keinen Grund zum Dasein hätten, und wo die Preßfreiheit eine absolute sein würde. Davon kann sicherlich gar keine Rede sein: wie die Dinge heute in Deutschland liegen, ist es einer Zeitung nur in wenigen Staaten gestattet, überhaupt die Wahrheit als das Fundament ihrer Wirksamkeit ansehen zu können. Allein neben den Beschränkungen, durch welche verblendete Regierungen die Presse hemmen, fehlt es nicht an Hindernissen für eine allgemeine segensreiche Wirksamkeit, welche teils die Presse sich selbst, teils das Publikum ihr auferlegt. Jede Partei in einem Staat ist bemüht, sich an die Stelle des Ganzen zu setzen und den alten Fundamentalsatz des Katholizismus «kein Heil außer in der Kirche» für sich selbst zur Geltung zu bringen. Es liegt auf der Hand, daß in dieser Weise die Verbreitung der Wahrheit nur eine sehr beschränkte sein kann» usw. Man sieht auch aus dieser Äußerung, daß v. Bojanowski als Haupterfordernis der Presse das Bestreben bezeichnet, das jedesmalige Bild der politischen Lage, wie es sich ihren Vertretern darstellt, nach genauer Prüfung in möglichster Objektivität zur Darstellung zu bringen. Aber auch vom

Leser verlangt er objektive Würdigung der Preßerzeugnisse. «Es ist an der Zeit», so lautet der Schluß dieses Aufsatzes, «daß sich ein jeder in Deutschland diese Aufgabe vergegenwärtige und in seinem Kreise zu ihrer Erfüllung beitrage; denn durch die so glückliche und nicht genug anzuerkennende Verbreitung einer allgemeinen Bildung in unserem Vaterlande ist es ermöglicht, daß die Presse in Deutschland in mehr als einem anderen Lande segensreich wirken kann, mehr als in England und Frankreich, wo die Unwissenheit die Majorität der unteren Klassen jedem beliebigen Einflusse preisgibt. Aber die Gefahr liegt nahe, daß, wenn nicht ein jeder Bürger es sich angelegen sein läßt, die Presse in ihrer Entwicklung zu unterstützen, die Vorurteile, mögen sie schwarz oder rot gefärbt sein, kräftiger aufwuchern und das Gedeihen unseres staatlichen Lebens auf lange Zeit hinaus in Frage stellen werden».

Ein solches Geständnis bekundet eine merkwürdige Frühreife des noch nicht dreißigjährigen Journalisten, das, abgesehen von ungewöhnlicher politischer Begabung, z. T. wohl durch die langjährigen im Auslande gemachten Erfahrungen und durch gewissenhafteste Arbeit auf dem Felde selbstgewählter Tätigkeit zu erklären ist. In seinen Aufsätzen über die Einweihung des Kölner Doms, wie über den 50. Jahrestag der Leipziger Schlacht bewährte der jugendliche Schriftsteller eine ungewöhnliche, nicht nur von glühender Vaterlandsliebe getragene, sondern auch von weitem politischen Blicke zeugende Auffassung deutscher Kardinalfragen. Ganz besonderen Anklang aber fanden später seine während des deutsch-französischen Krieges geschriebenen Aufsätze in der Weimarischen Zeitung vom Juli 1870 bis zum Frühjahr 1871, die, unter dem Titel «Geschehenes und Geschriebenes, Tagebuchblätter eines Journalisten aus den Kriegsmonaten der Jahre 1870 und 1871» im Verlage von H. Böhlau in Weimar erschienen, ein überaus fesselnd geschriebenes Denkmal aus jener großen Zeit bilden.

Kein Wunder war es daher, daß der gereifte Politiker, bereits in den Jahren 1868—1871 als Vertreter des Ilmenauer Wahlkreises in den Landtag berufen, im Jahre 1874 als nationalliberaler Abgeordneter für den Wahlkreis Weimar-Apolda in den deutschen Reichstag gewählt wurde. Aber auch während dieser Zeit ruhte seine Feder nicht, wie mancher schöne Aufsatz in der Weimarischen Zeitung beweist. Während seiner Berliner Zeit erneute und knüpfte er wertvolle Beziehungen zu hervorragenden Schriftstellern der Reichshauptstadt, so mit Karl Frenzel und Julius Rodenberg, zu

denen er bald in ein inniges Freundschaftsverhältnis trat. Welcher Verehrung sich der ausgezeichnete Mann im Lande Weimar wie in Berlin erfreute, das trat in überzeugender Weise zu Tage bei der Feier seines 25jährigen Jubiläums, wo ihm u. a. die Kaiserin Augusta das Bild ihres Gemahls im Prunkrahmen verehrte und ihre dankbare Gesinnung in einem eigenen Handschreiben zum Ausdruck brachte. Bei der allseitigen Anerkennung seines von edelster Vaterlandsliebe getragenen Wirkens als Herausgeber der Weimarischen Zeitung, in der er auch die Leistungen der Schauspieler des Großherzoglichen Hoftheaters mit künstlerischem Verständnis und freundlichem Wohlwollen begleitete, mochte es ihm nicht leicht werden, als er, nach dem Tode seines Freundes, des unvergeßlichen Reinhold Köhler, zu seinem Nachfolger in der obersten Leitung der Weimarischen Staatsbibliothek vom Großherzog Carl Alexander berufen, die Redaktion der Zeitung niederlegte. Am 1. Oktober 1893 nahm er Abschied von seinen Lesern mit einem bemerkenswerten Aufsatze, dem folgende denkwürdige Auslassungen entnommen seien: «Das Mühevolle und Öde der Journalistik würde unerträglich sein, wenn sie nicht geadelt würde durch eine erhabene Auffassung dieses Berufs als eines solchen, der allen, die sich ihm widmen, die Verpflichtung auferlegt, den vornehmsten Dienern der nationalen Entwicklung in geistiger und politischer Beziehung würdig zur Seite zu treten. Der Journalist steht in schriftstellerischer und politischer Beziehung auf dem zweiten Plane — er ist kein schaffender Künstler, wie der Dichter, keine schöpferische Potenz, wie der Staatsmann; aber von beiden muß etwas lebendig in ihm pulsieren. Nur der Journalist wird ganz seiner Aufgabe gerecht werden, der, mit dem Seherblick des Dichters die Feinfühligkeit des Staatsmannes für das Notwendige und Richtige verbindend, seine Aufgabe dahin erfaßt und ausführt: nicht nur Organ, sondern Bildner der öffentlichen Meinung zu sein.»

Ein stolzes Wort fürwahr, aber P. v. Bojanowski durfte es aussprechen und bei aller Bescheidenheit seine Bedeutung für sich in Anspruch nehmen. Daß er vom Geiste des klugen Staatsmannes mehr als bloß einen Hauch in sich aufgenommen, das hat er in überzeugender Weise oft genug bewiesen, wenn er als Vorsitzender oder Berater der im Laufe der Jahrzehnte in Weimar entstehenden und tagenden Körperschaften bei schwierigen Beratungen, die in der kleinen Residenz oft eine zarte Behandlung erheischten, sein ge-

wichtiges Wort in die Wagschale warf. Und daß ihm der Seherblick des Künstlers nicht abging, das ist bei gleichem Anlaß denen, die mit ihm zu arbeiten berufen waren, immer und immer wieder in dankenswerter Weise klar geworden. Mit raschem, treffsicherem Blick überschaute er stets die Bedeutung jeder Unternehmung, von deren Notwendigkeit er sich überzeugt hatte, und fand immer die zweckmäßigen Mittel zur Erledigung der festgestellten Aufgabe heraus, ohne je über den Rahmen des Wünschenswerten oder Erreichbaren hinauszuschweifen.

Dabei brachte er in der Regel auch einer der seinen entgegengesetzten Meinung wohlwollendes Verständnis entgegen und half jedem, der ihm mit Vertrauen entgegenkam.

Was er, sei es als Mitglied, sei es als Vorsitzender all der zahlreichen Vereinigungen, die ihren Sitz in Weimar hatten oder noch heute haben, zum Besten literarischer und künstlerischer Bestrebungen geleistet hat, das kann im Rahmen dieses Gedenkblattes nicht restlos ausgeführt werden. Aber das darf man wohl behaupten, daß bei allen für Weimars kulturelle Entwicklung, soweit künstlerische oder literarische Ereignisse in Frage kommen, entscheidenden Ereignissen der letzten fünfzig Jahre die wertvolle Tätigkeit P. v. Bojanowskis, wenn auch nur im stillen und nur den Eingeweihten erkennbar, stets vorbildlich und oft ausschlaggebend gewesen ist. Es ist bedauerlich, daß er uns keine Aufzeichnungen seines innerlich so reichen Lebens hinterlassen hat. Um seiner Bedeutung ganz gerecht zu werden, müßte man die umfangreichen Akten der «Schillerstiftung», der er seit 1865 angehört hat, der «Deutschen Shakespeare-Gesellschaft», die, wie die «Goethe-Gesellschaft», ihn unter ihren Begründern rühmen kann, durcharbeiten; das Ergebnis würde sicher die Bestätigung all der an ihm gerühmten Vorzüge ergeben. Das Wort Goethes «Hilfreich sei der Mensch, edel und gut», hat er in seinem langen Leben, dem natürlich auch manch herbes Leid nicht erspart blieb, ohne Wanken treulich bewährt, nicht am wenigsten als erster Gehilfe am Zentraldirektorium des Frauenvereins und als Mitglied des Vorstandes des Preußischen vaterländischen Frauenvereins für Weimar. Und so darf man die Worte, mit denen er am Schlusse seiner umfassenden Arbeit «Die Weimarische Staatsbibliothek unter Goethes Leitung» (Weimar. Ztg. 1899, Nr. 189, 195, 201, 207 u. 213) Goethes Tätigkeit beleuchtet hat, auf ihn selbst anwenden: «Wie er sich für alles zu beleben weiß, so gewinnt seine Individualität für alle jene wunderbare Lebendig-

keit, die, von welcher Seite man ihm nahe treten mag, immer den Beschauer fesselt.»

In erster Linie galten die meisten seiner in Form von Monographien oder in namhaften deutschen Zeitschriften, wie der «Deutschen Rundschau», «Westermanns Monatsheften», dem «Universum» u. a., erschienenen geschichtlichen Studien der Kulturentwicklung Weimars, besonders der klassischen Zeit ihrer Nachwirkungen auf die späteren Geschlechter. Aber auch ältere Schriften verdienen noch heute volle Beachtung, wie das 1865 bei H. Böhlau in Weimar erschienene Buch «Die Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789; nach handschriftlicher Mitteilung». Von seinen stets auf eingehender Quellenuntersuchung oder persönlichen Erfahrungen kunstvoll aufgebauten Schriften seien folgende erwähnt: «Liszts Beziehungen zu Weimar» (H. Böhlau 1888), «Karl August als Chef des 6. Preußischen Kürassier-Regiments 1787—1817» (ebenda 1894), «Karl August, Erbgroßherzog von Sachsen. Lebensbild» (ebenda 1895), «Johann Kaspar Goethe in Venedig» (ebenda 1899), «Hundertundvierzig Jahre Weimarischer Geschichte in Medaillen und Münzen» (ebenda 1898), «Herzog Karl August von Weimar: Niederschriften zur Defension Thüringens 1798» (ebenda 1902), «Das Weimar Joh. Sebastian Bachs, eine Erinnerung an den 3. April 1703» (ebenda 1903), «Weimar und die Kaiserin Augusta» (ebenda 1911), «Die Freiwilligen-Schar des Herzogs Karl August. Weimarische Kämpfer im Lützowschen Freikorps» (Weimar im Verlag von Wagner Sohn 1913). Eine überaus fesselnde, anregende Arbeit, «J. J. Mounier, ein französischer Parlamentarier in Weimar 1795—1801» (erschienen im 11. u. 12. Heft der Deutschen Rundschau 1897), interessiert besonders den Goethefreund insofern, als es der Verfasser darin wahrscheinlich macht, daß Goethe in diesem Mounier das Vorbild für den Gerichtsrat in seiner «Natürlichen Tochter» gefunden hatte. Unvergessen seien auch die von hingebender Liebe und zartestem Verständnis für ihren Gegenstand zeugenden Darstellungen vom Leben des Großherzogs Carl Alexander und seiner Gemahlin, der Großherzogin Sophie von Weimar, in der Allgemeinen Deutschen Biographie. Doch genug! Was er als Mitglied des Vorstandes, als Vorsitzender des Ortsausschusses unserer Gesellschaft und nicht zum wenigsten, was er als getreuer, allezeit gefällig entgegenkommender Verwalter der Shakespeare-Bibliothek geleistet hat, das bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Ausführung. In billiger Anerkennung seiner unvergleichlichen Verdienste um unsere Gesell-

schaft wurde ihm durch einstimmigen Beschluß des Vorstandes an seinem 80. Geburtstage 1914 die Ehrenmitgliedschaft übertragen, eine seltene, aber wohlverdiente Auszeichnung, zu der ihn der Vorstand mit einer im 50. Bande des Jahrbuchs S. XXI abgedruckten Adresse beglückwünschte. Der Tag bot der Gesellschaft und den Vorständen künstlerischer, wissenschaftlicher und gemeinnütziger Vereine der Stadt Weimar, wie auch dem Großherzogl. Staatsministerium Anlaß zu feierlichem Ausdruck aufrichtigen Dankes für die unvergänglichen Dienste, die der Jubilar dem engeren und dem weiteren Vaterlande durch seine rastlose, hingebende Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens geleistet hatte. Wer bei dem damaligen Feste die entzückende Frische, die seelische und geistige Kraft des Gefeierten bewundern konnte, hätte es kaum für möglich gehalten, daß sein Lebensfaden schon so bald danach von der Parze zerschnitten ward. Die ihm näher Stehenden wußten es allerdings, daß der Schmerz über den langen Krieg am Marke seines Lebens zehrte, eines Lebens, das er in nie ermüdender Arbeit für den vaterländischen Gedanken, wie für die Bestrebungen edelster Geisteskultur immerdar eingesetzt hatte.

Otto Francke.

Bernhard Neuendorff,

geb. 12. Februar 1881 zu Berlin, gefallen 15. September bei Korole b. Mosty am Niemen.

The Manchester Grammar School.

Dear Sir,

I am grateful to you for writing me though the news is sad indeed. Only one thing for which to be thankful — he was not killed by an English gun. A nature so gentle and considerate, so unselfish and kind, so responsive to the appeal of all that is good, and withal so manly to the core made us all love him. He was very dear both to colleagues and pupils. It was so here, and I could see how true it was also of Charlottenburg when his boys came over with him.

And it is a joy to think that the thought of such a noble nature saves us from an unwholesome and unchristian uncharitableness of feeling towards his nation. Will you tell his widow — you are,

I take it, in communication with her — how much we feel for her in her sad loss. I wrote a short paragraph for the Manchester Guardian[1]), and several old boys have written me most kindly about him. May I speak for them as for the School and most of all for myself. I felt for him as for a brother. We cherished the same ideals, and I thought he was one of the best teachers in the biggest sense of the word that I ever knew.

Believe me,
In fellowship of sorrow Yours
J. Lewis Paten.
2. XI. 15.

So urteilt man in Feindesland und dazu in einer Zeit, in der jede Verbindung zwischen uns und England zerrissen und tödlicher Haß hüben wie drüben am Werke gewesen ist, um die Gemüter zu erregen und sachliches Urteil zu trüben. Werden wir vor diesem Zeugnis, das, von edlem Menschentum eingegeben, uns mit Freude und Dankbarkeit erfüllt, Worte finden, um dem Wesen dieses trefflichen Mannes gerecht zu werden?

In der Tat, ein reichbegabtes, hoffnungsvolles Leben ist mit Bernhard Neuendorff von uns gegangen. Er war ein gewissenhafter Mensch, der sich einem höheren Willen verantwortlich fühlte und seine ganze Kraft in den Dienst einer großen und guten Sache gestellt hatte. Wo er stand, da stand er ganz, da konnte man sich auf ihn verlassen. So wars im Leben, so naturgemäß auch in seinem Berufe. In dieser Verankerung seines Innern in einer anderen Welt liegt auch die Erklärung für die große Unabhängigkeit seines Geistes.

---

[1]) Auch dieser Artikel, der am 22. Oktober erschien, möge hier Platz finden:

«A Former German Master at the Grammar School
Killed on the Russian Front.

News has been received at the Manchester Grammar School of the death of Dr. Bernhard Neuendorff, Oberlehrer at the Realgymnasium, Charlottenburg. He was for two years teacher of German at the Grammar School. While at the school he took an active interest in the games, especially in the camps, and saved the life of an old boy who got out of his depth in the Mere at Alderley. He was also a great photographer. Both as teacher and comrade he won the affection of all, and the school gave him a great reception when he came back with a party of German Wanderbirds in the year 1911. He had befriended many Manchester boys and other friends who visited Berlin. In September, 1914, he was twice rejected for army work, but was called up in October last, and had been on active service since last March. He was killed whilst fighting as a private in the German army on the Russian Front.»

Eigene, originelle Gedanken, die er mit Wärme, ja oft bis zur Hartnäckigkeit verteidigte, und ein selbständiges Urteil, das er mit Unerschrockenheit zu erkennen gab, verrieten nur zu deutlich, daß er sein Leben von innen heraus lebte, unbekümmert um die Umwelt und vor allem um die Meinung des Tages. — Er war ein kenntnisreicher und begeisterungsfähiger Lehrer, der, sich nicht im Unterrichtlichen erschöpfend, durch lebendige Anteilnahme an der körperlichen und seelischen Entwicklung der Schüler, durch tätige Arbeit an sich selbst und Mitarbeit an den großen Fragen der Pädagogik und den Problemen der Kultur ein Erzieher der Jugend zu werden versprach. Im Schulzimmer, bei Turnspielen, auf Wanderfahrten und wissenschaftlichen Reisen überall verstand er es, durch sein feines, menschliches Wesen sich das Herz der Jugend zu erschließen und durch reiches Wissen und geschickte Unterrichtsart sie für den Gegenstand zu erwärmen. Daß ihm letzteres so gut gelang, das lag daran, daß er selbst so innig mit ihm verbunden war: ein wissenschaftlicher Geist lebte in ihm, ein Drang nach Erkenntnis, nach Vollendung. Natürliche Veranlagung ersparte ihm eine starke Auseinandersetzung mit der Welt, sie hielt ihn eher davon fern und lenkte daher sein Leben früh in ruhige, sichere Bahnen. Er war keine ausgesprochen starke Willensnatur, vielmehr ein weicher, anspruchsloser, dabei aber fein- und tiefempfindender Charakter. So waren es denn weniger religiös-ethische und philosophische als vor allem künstlerische und literarhistorische Probleme, die ihn gefesselt und beschäftigt haben. Und daß er zu diesen etwas zu sagen hatte, das haben seine Arbeiten, unter denen die feingeschliffenen, prägnanten, aber doch den Kern der Sache treffenden Referate im *Literarischen Zentralblatt* nicht vergessen werden mögen, genügend bewiesen. Schon seine Erstlingsarbeit «*Die Entstehungsgeschichte von Goldsmiths Vicar of Wakefield*» (Berlin 1903), die von der philosophischen Fakultät der Berliner Universität preisgekrönt wurde, gab ihm Gelegenheit zu zeigen, mit welcher Liebe er sich in den Werdegang eines Kunstwerks versenken, mit welchem Verständnis und Scharfsinn er die Quellen aufdecken konnte, aus denen die Motive der Handlung und die Charaktere geflossen waren. Vom Roman kam er zum Drama, von Johnsons Zeitalter zu der hochgespannten Zeit der Elisabeth. Aus der liebevollen Beschäftigung mit der dramatischen Produktion dieser Zeit, die sein Lehrer Alois Brandl, wie immer, mit wohlwollendem Interesse verfolgte und beeinflußte, erwuchs sein Hauptwerk «*Die englische Volksbühne im*

Zeitalter Shakespeares» (Berlin 1910), das seinen Namen unauslöschlich mit der Shakespeare-Forschung verbindet. Auf Grund der vier uns erhaltenen Zeichnungen von englischen Bühnen jener Zeit und der Bühnenanweisungen aus 285 Dramen, die mit staunenswertem Fleiße für diesen Zweck durchgearbeitet sind, unternimmt er es, ein Bild der Hauptbühnenarten zu entwerfen und diese in ein entwicklungsgeschichtliches Verhältnis zu einander zu bringen. In neun Kapiteln werden eingehend die wichtigsten Teile der Bühne wie Vorhang, Oberbühne, untere Bühne und deren Eingänge, die Bühnenausstattung und die Inszenierung des Dramas besprochen. Jeder Gegenstand wird aus den Zeichnungen heraus entwickelt und dann durch zahlreiche Belegstellen aus den Dramen beleuchtet. Hierbei verrät er eine gründliche Beherrschung des bühnentechnischen wie sprachlichen Materials, feine Beobachtungsgabe und gesundes Urteil. Und wenn auch die spätere Forschung manche, vielleicht gar die wichtigsten, Punkte seiner Resultate nicht angenommen hat, so verschlägt dies der Bedeutung der Arbeit nichts. Abgesehen von dem hohen sittlichen Werte, den sie als menschliche Leistung hat, stellt sie im besonderen einen großen Fortschritt dar über die Versuche hinaus, die vorlagen, und enthält eine Menge neuer Erkenntnisse, die bleibenden Wert behalten. An der Hand dieser Studien hatte er auch an rein sprachlichen Erscheinungen Geschmack gefunden und war von Hans Hecht für die Herausgabe von Byrthferths *Handbuch*, das in der *Bibliothek der angelsächsischen Prosa* erscheinen sollte, gewonnen worden. Leider sollte es ihm nicht vergönnt sein, diese neue Probe seines Könnens zu liefern, der Tod hat ihn mitten aus der Arbeit abgerufen.

Mit derselben Freude und Begeisterung, die ihn im Berufe und in der Wissenschaft auszeichneten, eilte er bei Ausbruch des Krieges zu den Fahnen, um dem Könige seinen Dienst anzubieten. Auch als Soldat war er treu und gewissenhaft bis zum letzten Atemzuge. Er hat heldenhaft gekämpft und gelitten für die Ehre des Vaterlandes und ihm das Höchste geopfert, was er zu geben hatte: das Leben. Möge sein Geist fortleben unter uns, vorbildlich und erzieherisch wirkend auf Schüler und Lehrer. Möge er seinen Kindern werden zu einer lebendigen Kraft, aus der sie Nahrung schöpfen für ein gutes Leben — ein Leben, das seinem Wesen entspricht.

Charlottenburg. Karl Wildhagen.

Jocza Savits,

geboren am 10. Mai 1847, gestorben am 7. Mai 1915.

Wenn diese Zeilen in Druck gehen, wird es wohl ein Jahr sein, daß einer der führenden Geister im Widerstreite der Meinungen über das, was dem Theater not tut, heimgegangen ist, viel zu früh vielleicht, da das letzte Wort über die große Frage, wie Shakespeare und wie die großen Dramatiker der Weltliteratur, die auf dem deutschen Theater Heimatrecht gewonnen, zu spielen sind, noch nicht gesprochen worden ist. Der Königlich bayerische Oberregisseur a. D., der Herzogl. Anhaltische Professor Jocza Savits starb am 7. Mai 1915 nach längerer schwerer Krankheit, die durch den einige Monat vor seinem Ende eingetretenen Tod seiner geliebten Frau, der einstigen Großherzogl. Weimarischen Hofschauspielerin Luise, geb. Scharl, wesentlich verschlimmert worden war. Auch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft, zu deren Vorstand Savits 1898 bis 1906 gehört hat, wird durch sein Hinscheiden schwer getroffen, wenn auch seit Jahren, wo ihn Krankheit und unverdiente Enttäuschungen fern hielten, sein Stuhl bei den jährlichen Beratungen des Vorstandes am 22. und 23. April leer blieb[1]). Der Unterzeichnete hatte das Glück, Savits von den ersten Jahren seiner Tätigkeit am Weimarischen Hoftheater näher zu treten und Zeuge seiner hier geernteten Lorbeeren zu sein. Aber auch seinem persönlichen Umgange bewahrt er eine dankbare Erinnerung, wenn auf gemeinsamen Spaziergängen nach Tiefurt oder dem Ettersberg, zuweilen auch beim stillen Becher, das geliebte Theater — außer den deutschen Klassikern standen besonders Molière und Shakespeare im Mittelpunkte der Betrachtung — der Unterhaltung den Stoff bot. Bei all seinem Interesse für die dramatischen Meisterwerke sämtlicher Kulturvölker fühlte sich der geborene Ungar mit serbischem Einschlag im Blute als Deutscher. Daß er der griechisch-katholischen Kirche angehörte, erfuhr ich erst aus der Anzeige von seinem Tode, die mir seine Angehörigen aus München zusandten.

Über seinen Lebensgang geben eigene Aufzeichnungen in bescheidenem Rahmen knappe Auskunft. Als Sohn eines Kaufmanns am 10. Mai 1847 zu Torök-Becse in Ungarn geboren, siedelte er mit

---

[1]) Der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft bestimmte Savits testamentarisch seine von ihm ausgearbeiteten Regiebücher meist klassischer Dramen, in erster Linie Shakespeares, die einen bemerkenswerten Schatz künstlerischer Anregung enthalten.

dem Vater 1854 nach Wien über, wo er mehrere Jahre die Realschule zu St. Johann besuchte, um sich zum Berufe eines Architekten vorzubereiten. Kaufmännisches Mißgeschick bestimmte jedoch den Vater, den Sohn möglichst bald auf eigene Füße zu stellen. So mußte der Knabe in ein Kaufmannshaus treten behufs Ausbildung zu einem Berufe, der freilich seinen idealen Bestrebungen wenig Nahrung bot. In seiner Mußezeit verschaffte er sich durch Privatstunden die Mittel, seiner drängenden Neigung folgend, bei den ihm von Lewinski empfohlenen Schauspieler Conradi in Wien Unterricht in der Sprechkunst zu nehmen. Im April 1865 veranstalteten die Studenten der Wiener Universität zum Vorteil der akademischen Lesehalle eine Vorstellung von Schillers «Räubern», in der der junge Savits den Kosinsky spielen sollte. Als aber der für die Rolle Karl Moors in Aussicht genommene Student auf den Proben unzulänglich erschien, und Savits durch das Feuer seiner Rede aufgefallen war, so wurde ihm die Rolle des großen Räubers anvertraut, und da er sie unter allgemeinem Beifall glänzend durchführte, so nahm sich Sonnenthal, der die Vorstellung besucht hatte, des aufstrebenden Jünglings an. Er ließ ihn öfters zu sich kommen und studierte mit ihm allerlei Rollen, die ins Gebiet des jungen Liebhabers fielen. So konnte sich Savits bereits am 4. Oktober 1865 am Stadttheater in Basel als Karl Moll in dem Drama «Il baccio» seine Sporen verdienen, erhielt auch dort seine erste Anstellung, die er aber bald mit einer anderen vorteilhafteren am Theater zu St. Gallen vertauschte. Von hier wurde er für das Stadttheater in Augsburg verpflichtet, nachdem er mehreremale mit steigendem Erfolge in München gastiert hatte, wo Franz v. Dingelstedt auf ihn aufmerksam wurde, der ihn alsbald für die Großherzogl. Hofbühne in Weimar gewann. Hier eroberte sich der junge Künstler gleich mit seiner ersten Rolle, dem Melchthal in Schillers «Wilhelm Tell», am 28. April 1867 im Fluge aller Herzen. Doch trat er auf Dingelstedts Empfehlung bereits 1868 als Mitglied der damals ersten deutschen Bühne in den Verband des Burgtheaters in Wien, wo er freilich zunächst in kleineren Rollen beschäftigt wurde. So war ihm die Aufforderung des Weimarischen Generalintendanten v. Loën willkommen, zu dem ihm teuer gewordenen Weimarischen Hoftheater zurückzukehren. Hier entfaltete sich sein Talent in der Folgezeit zur höchsten Blüte. Auf allen Gebieten des Dramas gleich verwendbar, zeichnete er sich durch seine hinreißende Darstellung als junger Held und durch sein temperamentvolles, lebenswarmes Spiel als ernster, wie auch dank seines Humors als komischer

Liebhaber in sich stets steigernder Vervollkommnung aus. Namentlich als Don Carlos, Mortimer, Don Cäsar, Melchthal und Ferdinand in den Schillerschen Tragödien, aber auch als Clavigo in Goethes gleichnamigem Trauerspiel, als erster Schüler und Baccalaureus im «Faust», als Riccaut de la Marlinière, ferner als ausgelassener Prinz Heinz in Shakespeares «Heinrich IV.» und als Richard II. schuf er unvergeßliche Leistungen. Aber auch auf dem Gebiete des sogenannten Konversationsstückes — das Weimarische Lustspiel stand damals, wo u. a. auch Paul Brock und die Sorma zu den Unsrigen gehörten, in hoher Blüte — errang er sich durch sein vornehmes, geistvolles Spiel und die Kunst scharfgeschliffener Rede ungewöhnlichen Beifall. Da auch sonst seine geistige Bedeutung bei verschiedenen Gelegenheiten in immer helleres Licht trat, so wurde er im Jahre 1875 zum Regisseur des Schauspieles ernannt, und auch in diesem Berufe — als Darsteller trat er von nun an etwas zurück — entfaltete er peinlichste Gewissenhaftigkeit, sicheren Geschmack und unbestechliches Urteil, daher er unter seinen Kollegen wohl kaum einen Feind hatte, und neben dem Publikum es alle Mitglieder des Hoftheaters aufs schmerzlichste bedauerten, als er Ende des Spieljahres 1884, von August Förster empfohlen, die Leitung des Mannheimer Hoftheaters übernahm. Der Abschied von Weimar wurde ihm besonders auch deshalb nicht leicht weil er sich durch ein enges Band an den verewigten Großherzog Carl Alexander gefesselt und zu inniger Dankbarkeit verpflichtet fühlte. Brachte doch dieser edle, feinsinnige Fürst unserem Freunde besondere Wertschätzung entgegen. Sehr häufig ließ er ihn zu sich aufs Schloß entbieten, um sich von ihm deutsche und französische Dramen vorlesen oder in freiem Vortrage vorsprechen zu lassen. Aber erst in Mannheim, wo er in ungehemmter Selbständigkeit, getragen vom Vertrauen des Publikums, seine Kräfte in vollem Maße entfalten konnte, vermochte er es, seiner Ansicht von der Notwendigkeit der Vereinfachung des übermäßigen Bühnenaufwandes, wenn anfangs auch nur in engeren Grenzen, praktische Geltung zu verschaffen. War er in früheren Jahren ein Anhänger der gesunden Meininger Bühnenreform gewesen, so erregten in ihm später die allmählich übertriebenen Forderungen des «Meininger Epigonentums», wie er sich ausdrückte, berechtigte Bedenken, denen er gelegentlich in einem öffentlichen Vortrag weithin hallenden Ausdruck gab. Seine Leistungen als Leiter der vornehmen Mannheimer Bühne zogen bald die Aufmerksamkeit der Generalintendanz des Münchener Hoftheaters auf sich, und so kam es, daß sich Savits

vielleicht eher, als er es wünschte, von Mannheim trennte und als Oberregisseur 1885 in den Verband des Königlich Münchener Schauspiels trat. Hier war es ihm vergönnt in der Vollkraft seiner Jahre in rastlosem Schaffen schriftstellerisch und in praktischer Tätigkeit seine längst genährten Absichten auszuführen, deren Eigenart sich mit denen des damaligen verdienten Münchener Generalintendanten Freiherr v. Perfall vielfach berührte. Hier wurde er der unermüdliche Vorkämpfer für die Rechte des Dichters gegenüber dem Dekorateur der Bühne, im Sinne Heinrich Laubes, dessen Wort: «Die Bühne braucht Ohrenregisseure und keine Augenregisseure» ihm bis zu einem gewissen Grade Richtschnur wurde. Im März 1889 erließ Herr v. Perfall ein Rundschreiben «an die darstellenden Künstler des Schauspiels der königl. Theater in München» mit dem Ersuchen, die in seinem Auftrage von Savits zusammengestellten Ratschläge zur Vereinfachung der Inszenierung Shakespearescher Dramen zu studieren, die u. a. in den Werken von G. E. Lessing, G. Herder, A. W. v. Schlegel, L. Tieck, Hermann Ulrici, Nikolaus Delius, Rudolf Genée und R. Wagner zu finden waren. Das Ergebnis der weiteren im Schoße des Münchener Hoftheaters gepflogenen Beratungen war schließlich die von Savits in Verbindung mit dem hochgeschätzten Maschinendirektor Lautenschläger geschaffene Münchener Shakespearebühne, auf der unter der Leitung von Savits am 1. Juni 1889 die epochemachende erste Aufführung des «König Lear» mit Wilhelm Schneider in der Titelrolle stattfand. Die von Savits gegebene Anregung wurde dann bekanntlich von anderen Meistern der Regie, wie E. Kilian in München und anderswo, weiter geführt und hat auch für die Aufführung der Werke deutscher und spanischer Klassiker die erfreulichsten Folgen gehabt. Im weiteren Verlaufe seiner Münchener Tätigkeit inszenierte Savits fast sämtliche Stücke Shakespeares, voran die Königsdramen, aufs sorgfältigste. Auch bemerkenswerten Dramen aus der neueren Zeit, so den Schauspielen seines Freundes Martin Greif, dessen ausgezeichneter Aufsatz «Gedanken über die Münchener Shakespeare-Bühne» in den «Münchener Neuesten Nachrichten» Nr. 430 (1889) die großen Ziele und Erfolge der neuen Bestrebungen in erfreulicher Klarheit zum Ausdruck brachte, widmete er liebevollste Aufmerksamkeit. So hat er auf die verschiedenste Art, nicht zum wenigsten durch seine Gabe, die Fähigkeit der Bühnenkünstler zu erkennen und eine jede Kraft an den rechten Platz zu stellen, dem Kgl. Hoftheater unschätzbare Dienste erwiesen[1]).

[1]) Sein Sprech- und Vortragstalent kam in München nicht allein der heranzubildenden Bühnengeneration zugute, auch manchem Redner und Theo-

Aber auch als Schriftsteller hat sich Savits mehrfach mit Glück betätigt. So veröffentlichte er u. a.: «Mitteilungen aus der Geschichte des Theâtre Français» (Weimar 1881), deutsche Übersetzungen von Emile Zola's Dramen «Therese Raguin» und «Renée» im Verlage von S. Fischer in Berlin (1887 und 1888), ferner im Verlag von Max Engel (München) «Martin Greifs Dramen, eine Studie», «Die erste Aufführung des Misanthrope von Molière am 4. Juni 1666 im Theater des Palais-Royal zu Paris», eine Übersetzung von Sidney Lee's Buch «Shakespeare und die moderne Bühne» (im Shakespeare-Jahrbuch 1913 besprochen von Dr. E. L. Stahl), «Von der Absicht des Dramas, dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München» (im Shakespeare-Jahrbuch 1908 besprochen von Walter Bormann), «Das Naturtheater, eine Studie mit besonderer Berücksichtigung der Naturtheater in Thale im Harz und in Hartenstein bei Luzern» u. a. m. Das aber vielleicht bedeutendste und umfangreichste Werk aus seiner Feder, dessen Veröffentlichung er nicht mehr erleben sollte, liegt bereits gedruckt vor, im Verlage von Friedrich Cohen in Bonn, soll aber erst nach Beendigung des Weltkrieges erscheinen. Es führt den Titel «Shakespeare und die Bühne des Dramas, Erfahrungen und Betrachtungen». Dank der Güte von Fräulein Auguste Naue, der Tochter des verstorbenen berühmten Schwindschülers, Professor Dr. Julius Naue in München, wurde mir ein Einblick in dieses Monumentalwerk vergönnt, das der krönende Abschluß der literarischen Arbeiten von Savits zu sein scheint. Dieser Freundin des Heimgegangenen bin ich auch verpflichtet für die Einsicht in das kaum übersehbare Konglomerat der von Savits aus philosophischen, geschichtlichen und literarhistorischen Werken der Lehrer der Menschheit fast sämtlicher Kulturvölker gemachten Auszüge mit eigenhändigen Bemerkungen, die den weiten Blick des wissensdurstigen Menschen und Künstlers verraten, sowie für eine Durchsicht seiner in Weimar angelegten und fast bis in die letzten Jahre seines Lebens fortgeführten Tagebücher. Einige Proben aus diesen Aufzeichnungen, die z. T. durchaus persönlichen Charakter tragen, mögen an dieser Stelle mitgeteilt sein. Ein Eintrag vom 15. Juni 1867 lautet: «Meine nächste größere Arbeit soll und muß es sein, Shakespeare mir ganz vertraut zu machen und zwar mit Hilfe von Gervinus. Ich glaube, ich werde in den Ferien damit beginnen können; wenn ich doch nicht soviel auf

logen gab er Unterricht; selbst der derzeitige Oberbürgermeister Münchens rühmt sich seiner Unterweisung auf dem Gebiete der Redekunst.

einmal treiben müßte! Ich muß daneben Französisch treiben und Rollen lernen und befürchte, daß ich [mich] sehr zersplittern oder nichts ordentlich zu Wege bringen werde.» Nun, sein eiserner Fleiß hat seine Befürchtung Lügen gestraft. An einer anderen Stelle heißt es: «Zum Regieführen gehört ebenso viel Menschenkenntnis als Sachkenntnis. Es ist ein für die Schauspielkunst verhängnisvoller Irrtum, daß die meisten Schauspieler der Kraft ihrer Lungen und ihrer Stimme mehr Überzeugungskraft zutrauen als den Worten des Dichters». Ein vergilbtes, dem Tagebuche später eingeklebtes Blatt aus der Wiener Zeit von 1863 enthält folgende Aufzeichnung von fast symbolischer Bedeutung: «Ich träumte einst, und im Traume erschien mir die Kunst als ein hoher Berg, und ich bestrebte mich emporzuklimmen in jene lichten Höhen des Gipfels; ich kletterte, meine Hände zerrissen sich am Gesträuch, und meine Füße bluteten vom scharfen Gestein; ich achtete es nicht, denn mein Gesicht war jenem herrlichen, das All beleuchtenden Lichte zugewendet, das am Gipfel brannte; ich stieg rastlos. Endlich war ich in der Höhe, im Lichte, das seligste Entzücken umfing mich — ich schaute zurück ins finstere Tal, zum Gewühle der Menschen hinab, da — schwand mir der Atem — die Luft war zu dünn — der Körper brach — und die Seele schwand zu Gott!» — Das klingt wie eine Vorahnung seines Geschicks; genau wie dieser Traum gestaltete sich das Leben dieses Künstlers, den von Kind auf glühende Liebe und Begeisterung zum Wahren und Schönen erfüllt hat.

Es erübrigt sich noch, um das Bild dieses seltenen, mit Hintansetzung eigener Vorteile stets hilfsbereiten Menschen zu vervollständigen, auch seiner Tätigkeit zu gedenken, die der sozialen Hebung des Schauspielerstandes gewidmet war. Er war einer jener kühnen, zielbewußten Männer, die im Juli 1871 in Weimar den Grundstein zur Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger legten. Obwohl er dem Zentralausschuß erst seit 1884 angehörte, reichte seine fördernde Teilnahme an den Bestrebungen der Genossenschaft bis in die Weimarer Tage zurück. Fünfunddreißig Jahre war er als Obmann seines heimischen Ortsverbandes, sowie als Delegierter bei den alljährlichen Versammlungen, in denen er öfters in klugen Ausführungen das Wort ergriff, sowie als Mitglied des Zentralausschusses und des Aufsichtsrates ein angesehener, redegewandter Ratgeber.

Otto Francke.

Theaterschau.

Shakespeare im Zeichen des Krieges.
Eindrücke aus Wiener Theatern.

A little more than kin and less than kind.

Zu Beginn des Krieges munkelte man von der Absicht, die Hoftheater zu schließen. Aber vier Wochen nach dem Ablauf der gewöhnlichen Ferien wurde im Burgtheater wieder gespielt. Unter mancherlei bestimmenden Gründen mochte nicht zuletzt das Gefühl in Betracht kommen, daß es sich dabei um den bevorzugten Platz dieser Bühne im Herzen der Wiener handelte. Schloß sie ihnen in der schweren Zeit ihre Pforten, so gab es einen Riß. Es war auch für späterhin aus mit dem lieben alten Burgtheater, dem Stolz und der Freude jedes wienerischen Sinnes, dem heimischesten Besitz auf heimischem Boden. Denn ein Heim bedeutet ja die Zufluchtstatt für böse wie gute Tage — für die bösen beinahe noch mehr.

Man sagte sich, daß das Schauspiel, wenn die große Stunde es zu klein erfände, den Namen und Rang einer Kunst nicht verdiene, auch im Frieden nicht wert sei, als Kulturfaktor gepflegt und geehrt zu werden.

Allein das Theater bestand die Probe auf seine Daseinsberechtigung. Im Augenblick des gesteigerten nationalen Empfindens erfüllte von den ehrwürdigen Brettern herab das Wort unserer großen Dichter die Zuhörerschaft mit dem ergreifenden Bewußtsein dieses höchsten Vaterlandsbesitzes und Friedenshortes, der keinen unwesentlichen Teil dessen bildet, wofür auf den Schlachtfeldern gekämpft und geblutet wird.

Mit der Wiedereröffnung der Burg war die Theaterfrage in Wien eigentlich erledigt. Die so nahe liegende Erwägung: wie gestaltet sich nun der Spielplan? Sollen wir auch Stücke unserer Feinde spielen? wurde dem Publikum weder gestellt noch von ihm selbst angeregt.

Taktgefühl wie manche Schwierigkeiten der Geschäftsgebarung ließen stillschweigend Stücke moderner, zum Teil noch lebender französischer und englischer Autoren verschwinden, und man ging mit Gleichmut über die Lücke hinweg, die man kaum als solche empfand. Wären die auf den Index gesetzten Dramen weiter gegeben worden, so hätte das Publikum sie vermutlich auch ohne Ärgernis weiter angesehen. Tatsächlich spielte die Wiener Bühne Brieux' «Die Schiffbrüchigen» das ganze Jahr hindurch unter starkem Zulauf, und das Deutsche Volkstheater führte Shaws «Der Teufelsjünger» auf, die Volksbühne Rolands «Die Wölfe», ja, in der Volksoper hörte man im «Postillon von Longjumeau» die Marseillaise ohne ein Zeichen des Unwillens oder der Ablehnung an.

Der Wiener trägt im allgemeinen seinen Feindeshaß nicht in die Kunst hinein. Fast könnte man sagen: Wien ist überhaupt kein Boden für leidenschaftlichen oder zähen kriegerischen Haß. Im Norden mag man das für einen zu kurzen politischen Atem halten. In Wirklichkeit aber ist es der notwendige Rückschlag einer Jahrhunderte alten, in ihrem kennzeichnenden Wesen internationalen Kultur. Ein Hof, dessen Umgangsformen noch heute die spanische Etikette beherrscht, ein mit Frankreich und England verschwägerter Hochadel, eine von Italienern und Slaven als Staatsangehörigen durchsetzte Bürgerschaft —, diese für den Wiener im Begriff des Heimischen mit eingeschlossenen Allerweltselemente haben seinen Kunstgeschmack und seine Geistesart wie das architektonische Gepräge der Stadt beeinflußt. Vielleicht ist es gerade die nationale Vielseitigkeit und bunte Mannigfaltigkeit, die bei uns persönlich und individuell anmutet, während sie hinwiederum uns die Einheitlichkeit anderer Bevölkerungen leicht als Einförmigkeit empfinden läßt. Das Wienerische hat in der Regel seinen besonderen Zuschnitt. So ist der Wiener Patriotismus ein eigenartiges Gewächs — nie von vorlauter Farbe, ob auch herzlich und warm. Die stets gebotene Rücksicht auf völkische Empfindlichkeiten und Eifersüchte wirkt als Dämpfer und zugleich als Erzieher. Die innerpolitischen Reibungen verbrauchen alles rohe Nationalgefühl und bilden das edlere zur Duldung und Gerechtigkeit heran. Man hat in Wien schon lange vor dem Kriege gelernt, in der Kunst von der Politik abzusehen und das Schöne zu genießen, wo man es findet. Darum tauchte auch jetzt kein Zweifel auf, ob man während des Krieges Molière oder Shakespeare spielen dürfe? Es verstand sich von selbst. Wenn wir seit alten Zeiten das Kronjuwel eines Volkes fest in Händen haben, werden wir es bei ausbrechender Feindschaft doch nicht feierlich ausliefern. Wir werden es im Gegenteil nur desto sorglicher hüten und uns seines Besitzes freuen. Wärmen wir uns denn nicht — Freund und Feind — an einer Sonne? Beugen wir uns nicht vor einem Gott? Warum sollten wir uns nicht an einem und demselben Dichter erfreuen und erheben, wenn er und gerade er uns bringt, wonach wir uns in dieser Ausnahmezeit noch gewaltiger sehnen als sonst? Es gibt ein Allerheiligstes der Menschheit, dessen Asbestwände selbst die loderndste Kriegsfackel nicht in Brand zu stecken vermag. In ihm verwahrt die Menschheit Ewigkeitskleinodien. Und unter ihnen das Werk des Dichters.

Daß trotz alledem die Zahl der Wiener Shakespeareaufführungen im Kriege eine verhältnismäßig niedrige blieb, liegt nicht am Publikum. Es bewies eher eine gesteigerte als eine verminderte Empfänglichkeit. Künstlerische und technische Schwierigkeiten versperrten den Weg. Berufene Darsteller waren im Felde, Arbeiterpersonal und Comparserie nur in beschränkter Menge verfügbar. Viele Aufführungen hätten nur in einem nicht wünschenswerten Mindestmaß schauspielerischer Vollkommenheit bewerkstelligt werden können und blieben darum liegen. Die Shakespeareschen Stücke, die an fünf Theatern (Burgtheater, Deutsches Volkstheater, Wiener Bühne, Wiener Stadttheater, Theater in der Josefstadt) gespielt werden, sind: «Othello» (im Frühling 1914 im Burgtheater in geschmackvoller, poetischer Szenierung und würdiger künstlerischer Darstellung wieder aufgenommen), «Der Kaufmann von Venedig», «Romeo und Julia», «Hamlet», «Julius Caesar», «Richard II.», «Heinrich IV.» 1. Teil (in dem 1914 der alte Baumeister als Falstaff noch immer mit der ewigen Jugend der Götter begnadet erschien), «Richard III.», «Die bezähmte Widerspenstige» und «Was

Ihr wollt», die farbenprächtige, stilvolle Faschingsgabe des Burgtheaters in dem karnevallosen Shakespearejahre 1916, durchweg gespielt als das von der fröhlichen Muse des heiteren Augenblicks eingegebene Gelegenheitstück. Namenlos ließ es der Dichter, weil bei ihm der Name stets unmittelbar aus dem stofflichen Inhalt der Dichtung fließt und diese Komödie zum eigentlichen Inhalt den Humor an sich hat. Die dünne, farblose Handlung bietet nur den Vorwand zur Entfaltung aller seiner Spielarten und Abstufungen, von der tollen Narretei, dem derb handgreiflichen Spaß bis zum bitteren Witz und der unter Tränen lächelnden Schwärmerei. Daß diese dabei den kürzeren zieht, ist wohl weniger von der phantasievoll und bildhaft gestaltenden Spielleitung (Heine) beabsichtigt als bedingt durch das Zurückbleiben der schauspielerisch schwächeren Lustspielkräfte hinter den vortrefflichen Komikern, zumal da auch Malvolio (Tressler) der gewissermaßen auf die Paßhöhe des Dramas gestellt, von dessen beiden Luftströmungen, der grotesken und der empfindsamen, umweht sein sollte, ins Possenhafte umkippt. Feste (Walden), ein ältlicher, melancholischer Zwergenkopf auf zartgliedriger Figur, mit beherrschendem Auge, geschulter Anmut der Bewegung, scharf geschliffener Rede und feinsinnigem Liedervortrag erscheint mehr als Kunst- denn als Naturnarr, der Schwerpunkt der Persönlichkeit mehr im Verstand als im Gemüt. Von einer Natürlichkeitsvollendung, die das Burgtheater zu keiner Zeit übertrumpft hätte, sind Sir Toby (Marr) und Maria (Albach-Retty). Freilich drückt die unerschöpfliche Fülle ihrer launigen Einfälle, in denen alle Sprühteufel des Humors entfesselt scheinen, den Einfaltspinsel Aguecheek zu völlig passiver Komik herab; als Hugo Thimig den blassen Junker spielte, lebte er für den Zuschauer sein eigenes ergötzliches Leben.

Die Vorstellung als Ganzes hat einen Zug, einen Schwung, der unwiderstehlich mitreißt. Sie ist aus dem Vollen geschöpft, ein lauterer Urquell jener gesunden, echten, naiven Heiterkeit, die in Shakespeare's Komödien der Erhabenheit seiner Tragödien entspricht. Vor der Hörerschaft zerreißt für einen Augenblick das Gewölk der Tagesstimmung und man erblickt in einem ätherklaren Himmelsausschnitt den unsterblichen Humor, der aus der Vogelperspektive herab in den vielgestalteten Daseinsformen das einförmige Menschendurchschnittslos belächelt — vom Kinderspiel durch Mannesschuld und Lebensunbill zur Alters-Reife und Buße — ein Schattenspiel. So klingt, dank einem Regieeinfall, der in seiner naheliegenden Einfachheit genial genannt werden darf, die Komödie, während der Narr vor dem Proszenium sein Regenlied singt, mit dem Vorübergaukeln der dramatischen Personen als feingezeichnete schwarze Silhouetten ebenso poetisch als bedeutungsvoll aus.

Dieses Wiener Theatermaterial — der Menge nach von bedauerlicher Dürftigkeit — war in Bezug auf Mischung und Zusammenstellung vom glücklichsten Zufall gefügt. Stücke jeder Gattung und jeder Periode. Der von der Bühne herab gebotenen Anregung kam die nachdenkliche Stimmung entgegen, mit der wir heute auch in Arbeitsgebieten, die ehedem weitab vom politischen Interesse lagen, dem geschichtlichen Pulsschlage nachtasten, und Shakespeare, unter dem Gesichtswinkel der bewegten Gegenwart geschaut, gewährte manchen unvermuteten Ein- und Ausblick.

Merkwürdig! Gerade Shakespeares Verhältnis zur Politik hat die Forschung bei all ihrem Riesenfleiß nur eben gestreift, die Frage: Wie dachte Shakespeare über den Krieg? nicht einmal aufgeworfen. Und doch ist sie nicht müßig, nicht

an den Haaren herbeigezogen, in Bezug auf den Dichter einer großen Epoche, der wie Shakespeare als gesunder Realist im wirklichen Leben wurzelt und bei seinen Stücken zuvörderst die Beziehung zur Gegenwart, das Bedürfnis der Bühne im Auge hat. Und der Bühne kam in den Tagen der Elisabeth eine größere politische Bedeutung zu als heute, da sie in Ermanglung täglich erscheinender Zeitungen der Verbreitung von Meinungen und Anregungen diente[1]).

Und welche Anregungen, welche gewaltige Zeit! Fielen doch die entscheidenden Jahre von Shakespeares poetischer Entfaltung in die glanzvollste Regierungsperiode der ausgeprägtesten Herrscherindividualität, die England je gesehen. Der fruchtbare Verein von Regentengenie und Glück, von diplomatischer Klugheit und instinktivem Takt mit dem zur Selbständigkeit entschlossenen Mut setzten Elisabeths kräftigen Willen zu europäischer Geltung in nachdrucksvollste Tat um. Der Kontinent staunte über die unerhörte Kühnheit, mit der das kleine Inselreich den Kampf gegen die spanische Großmacht aufnahm. «Die Königin», sagt ihr Chronist William Camden, «wollte die Alleinherrschaft über den Ozean haben[2])» — ein Wort, dessen schlichte Selbstverständlichkeit in den heutigen Zeitläuften besonders bedeutungsvoll erscheint. Das völlig neue Verhältnis, das Elisabeths hochfliegender und zielsicherer Ehrgeiz zwischen England und der übrigen Welt herstellte, bewirkte in dem nun auch staatlich wie nie zuvor geeinten, im allseitigen Aufblühen begriffenen Reiche einen entsprechenden Schwung vaterländischer Gesinnung. Adel und Bürgerschaft wetteiferten in freiwilligen patriotischen Anstrengungen. Unternehmungen, auf die der Ruhm der englischen Seemacht zurückgeht, sind bis zu drei Vierteilen durch private Mittel ermöglicht worden, während andererseits die in schrankenloser Autokratenwillkür sich auslebende Herrscherin genialen Abenteurern und Seeräubern (Raleigh, Cavendish) die Möglichkeit gab, sich in verantwortungsvollen Ehrenstellen zu bewähren. So war das Leben des Einzelnen durchaus verwebt in das der Gesamtheit und erhöht durch ein gesundes, weil auf der Basis begeisterter Opferfreude erblühtes nationales Selbstgefühl.

Aus der Vogelperspektive betrachtet, scheint die Vortrefflichkeit dieser Regierung sich, fast wie die Kunst des tüchtigen Gärtners, darauf beschränkt zu haben, die organische Entwickelung der natürlichen Kräfte des Landes durch die Beschaffung günstiger Lebensbedingungen und die Beseitigung hemmender Einflüsse zu fördern. Vom Standpunkte des Mitlebenden aus mochte manches anders empfunden werden. Wir wissen, daß in der jungfräulichen Königin die Kleinlichkeit der Frau nicht selten die Größe der Regentin verdeckte, wissen, daß Tyrannei, Selbstsucht, Weiberlaunen und Weiberunschlüssigkeit, Günstlingswirtschaft und finanzielle Schwierigkeiten wiederholten Anlaß zu leisen und lauten Klagen gaben. Der Dichter aber mußte nichtsdestoweniger über einzelne Mißstände des Tages hinweg die Bedeutung der Elisabethanischen Epoche erkennen, mußte ihren welthistorischen Atem spüren wie eine Aufforderung, den frohen Stolz des zu ungewohnter Machtentfaltung gelangten Volkes in der Poesie zu spiegeln.

---

[1]) Vgl. Richard Simpson, *The Politics of Shakespeare's Historical Plays. New Shakespeare Society Transactions* 1874, *Series* 1, p. 371.

[2]) *History of Queen Elizabeth*, 1688, p. 530. Vgl. Hermann von Friesen, *Shakespearestudien* I, 105.

Und wie kommt nun Shakespeare dieser Forderung eines berechtigten nationalen Hochgefühls entgegen? Welche Episode greift er zuerst aus der vaterländischen Geschichte heraus? Die Regierung des unmündigen, unglücklichen Heinrich VI., nach außen gekennzeichnet durch den Verlust der französischen Provinzen, nach innen durch die noch einschneidendere Verheerung tiefgreifendster Zerwürfnisse. Das Elend und die Schmach des ganze Generationen zerfleischenden Bürgerkrieges ist das abschreckende Bild, das Shakespeare seiner durch Eintracht großen Zeit im dramatischen Spiegel vorhält — gewissermaßen ein Negativbild der blühenden Gegenwart, als wollte er sagen: Seht her! So erging es euch, als jeder nur dem eigenen Vorteil nachlief, nur persönliche Macht kannte und kein Vaterland. Vergleicht mit dem, was ihr wart, das was ihr seid und wodurch ihr es geworden!

Der hilflose junge König spricht die Lehre des Stückes aus in den Worten:

Civil dissension is a viperous worm,
That gnaws the bowels of the commonwealth (1. T. III. 1.)

und Exeter ergänzt sie:

. . . when envy breeds unkind division,
There comes the ruin, there begins confusion (IV. 1.)

Für die Greuel des frevelhaften Krieges zwischen Bluts- und Stammeszugehörigen ist Shakespeare keine Farbe zu grell, keine Einzelheit zu abschreckend. Ist er auch nicht für alles hier Vorgeführte verantwortlich zu machen, so setzt doch seine Mitarbeiterschaft Zustimmung, wenigstens in den wesentlichen Punkten, voraus.

Die Szenen, in denen ein Vater seinen Sohn, ein Sohn seinen Vater im Kampfe erschlägt (3. T. II 5), repräsentativ in ihrer Kraßheit und ihrem kunstlosen Parallelismus, veranschaulichen den Gipfelpunkt grausamer Schicksalszufälle, die der Krieg verschuldet, indem er ihnen zu solchem Walten freie Hand läßt.

What stratagems, how fell, how butcherly,
Erroneous, mutinous, and unnatural
This deadly quarrel daily doth beget!

Wie bewähren diese ergreifenden Worte des Vaters gerade heutigentags die Lebensechtheit jener Kriegsmöglichkeiten in den dargestellten Greuelszenen, wie tauchen sie bei so manchem Bericht vom Kriegsschauplatz im Gedächtnis auf!

Der schrecklichste aller Kriegszufälle, daß er

Shall kin with kin and kind with kind confound

kehrt als Prophezeihung des Bischofs Carlisle in »Richard II.« (IV 1) wieder. Daß heimischer Grund und Boden das Blut seiner Kinder trinke, ist für Shakespeare der Gipfelpunkt des Widernatürlichen und darum Scheußlichen. Seinem Zeitalter, das sich mit dem Todschlag — vom Raufhandel bis zum Völkermorden — ohne besondere Gewissensskrupel abfindet, eilt er mit dem verantwortungsvollen Bewußtsein der Kostbarkeit des menschlichen Lebens voraus.

Den fein empfindenden Stimmungsmenschen Richard II. läßt er selbst den Zweikampf verhindern,

For that our Kingdom's earth should not be wild
With that dear blood which it has fostered (I 3.)

— — — — — — — — — — — — — — —

And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds plough'd up with neighbour's swords (I 3.)

Heinrich IV., ein kühler und feiner diplomatischer Kopf, scheitert bei all seiner politischen Kunst, nachdem er durch seine Usurpation *the purple testament of bleeding war* («Richard II.», III 4) geöffnet, in dem Bestreben, die innere Fehde beizulegen, deren Druck ihn lebenslang niederhält. In den Eingangsworten erhofft er das Ende der Kriegsgreuel.

No more the thirsty entrance of this soil
Shall daub her lips with her own children's blood;
No more shall trenching war channel her fields,
Nor bruise her flowerets with the armed hoofs
Of hostile paces; those opposed eyes,
Which, like the meteors of a troubled heaven,
All of one nature, of one substance bred,
Did lately meet in the intestine shock
And furious close of civil butchery
Shall now, in mutual well-beseeming ranks,
March all one way and be no more oppos'd
Against acquaintance, kindred, and allies:
The edge of war, like an ill-sheathed knife.
No more shall cut his master.

Mit demselben Wunsche schließt er im 2. Teil die Augen.

Aber nicht minder als der tragische Ernst dient der goldene Humor zur Charakteristik des Bürgerkrieges: Falstaffs Mißbrauch der zwangsweisen Soldatenaushebung im Namen des Königs.

Civil blood makes civil hands unclean

läßt Shakespeare den Eingangschor zu «Romeo und Julia» sagen. In «Heinrich IV.» zeigt er, wie mit dem Kriege, der zum unsauberen Handwerk geworden, auch nur Spitzbube und Raufbold, Prahlhans und Einfaltspinsel, kurz der Abhub und Ausschuß der Menschheit zu tun haben will. Daß, von den Heerführern abgesehen, der Soldatenstand der beiden Teile «Heinrich IV.» in hervorragender Weise durch keinen ehrlichen wackeren Mann vertreten wird, ist gewiß kein Zufall. Für die schlechteste Sache das schlechteste Menschenmaterial.

Ist die Bürgerfehde die naturwidrigste, entmenschendste Kampfesgattung, so gewinnt gleichwohl der Krieg auch in seinen übrigen Formen Shakespeare nur auffallend geringe Begeisterung ab. Schon die Bilder, die er für ihn gebrauchte, zeigen, daß er in erster Linie den Männermordenden, Kulturvernichtenden in ihm sieht. Der Krieg ist das wutentbrannte, entfesselte Raubtier.

Now for the bare-picked bone of majesty
Doth dogged war bristle his angry crest
And snarleth in the gentle eyes of peace («König Johann», IV 3).

Contention, like a horse,
Full of high feeling, madly has broke loose
And bears down all before him («Heinrich VI.», 2. T. I 1).

Caesar's spirit

— — — — — — — — — — — — — —

Shall in these confines with a Monarch's voice
Cry Havoc! and let slip the dogs of war («Julius Caesar», III 1).

Das Aufatmen der entlassenen Soldaten vom bleiernen Druck des Krieges faßt Shakespeare wunderbar anschaulich in das einfache Bild:

Like youthful steers unyok'd they take their courses
East, west, north, south; or like a school broke up,
Each hurries toward his home and sporting place
(2. T. «Heinrich IV.», IV 4).

Nirgends stoßen wir auf eine Verherrlichung des Krieges als solchen, nirgends tritt uns der Schlachtengott entgegen, wie er mit blitzenden Augen und funkelnden Waffen unwiderstehlich, ein Sieger, auf seinem Streitwagen dahinsaust. Und doch lebt er so, wie Rubens ihn malte, in den Gedichten klassizistischer Zeitgenossen. Das Alter zwischen dem Bauernkriege und dem dreißigjährigen Kriege war nicht eben ein abgeklärt friedliebendes. Es beurteilte Bandenführer, Ritter und Raubgesindel nicht objektiv als Abgetanes, Überlebtes, war der Romantik ihres rauhen Handwerks keineswegs entwachsen. Man wird also füglich eine persönliche Überzeugung Shakespeares voraussetzen dürfen, wenn man sieht, daß er auch den Krieg gegen auswärtige Feinde mit entschiedener Zurückhaltung behandelt. Genau erwägt er Ursache und Veranlassung. Liegt ein unedler, persönlicher Beweggrund vor oder ist der Krieg vom Zaun gebrochen, so dünkt er dem Dichter Frevel und ein glücklicher Ausgang ist von vornherein verwirkt. Aus dem Liebesabenteuer eines einzelnen einen Völkerkrieg wie den trojanischen abzuleiten, erscheint ihm als ein so ungeheuerliches Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, daß ihm eine tragische Behandlung des Stoffes nicht einleuchten will und er in «Troilus und Cressida» vorzieht, die seinem Auge sich darbietende Komik der Situationen für ironisch-groteske Lustspielwirkungen auszubeuten.

In «Lucrece» entrüstet sich Lukrezia beim Anblick eines Gemäldes, das den Fall Trojas darstellt, über die banale Veranlassung des Krieges:

Show me the strumpet that began this stir,
That with my nails her beauty I may tear.

Mit Lukreziens Augen sieht Shakespeare in «Troilus und Cressida» diesen dramatischen Vorwurf an. Da nun zwischen «Lucrece» und «Troilus» der weitaus größte Teil seiner Laufbahn liegt, spricht dieses Beibehalten eines und desselben der allgemeinen Anschauung zuwiderlaufenden Standpunktes für eine dauernde Überzeugung.

In «Lucrece» legt Shakespeare seiner Heldin auch eine eigenartige allgemeine Bemerkung über den Krieg in den Mund:

Why should the private pleasure of some one
Become the public plague of many moe?
Let sin alone committed, light alone
Upon his head that has transgressed so;
Let guiltless souls be freed from guilty woe.

Dieselbe Meinung kehrt in einem Spätlingswerk des Dichters wieder, und auch hier verdient die Übereinstimmung zwischen Jugend- und Alters-

ansicht Beachtung. Im «Timon von Athen» bieten die Senatoren dem verbannten, seine Vaterstadt belagernden Alkibiades einen Ausgleich an, der völlig auf Lukreziens Anschauung des Krieges beruht:

We were not all unkind, nor all deserve
The common stroke of war.
These walls of ours
Were not erected by their hands, from whom
You have received your grief. — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
All have not offended;
For those that were, it is not square to take
On those that are revenge. — — — — — — —
— — — — — — — *Like a shepherd*
Approach the fold, and cull the infected forth,
But kill not all together.

Alkibiades geht darauf ein. Nur seine und Timons Feinde sollen fallen, niemand sonst.

Make war breed peace; make peace stint war; make each
Prescribe to other as each other's leech.

In «Heinrich VI.» tritt der Gedanke auf, daß der Krieg höchstens wider die Ungläubigen gestattet sein dürfte. Der König sagt:

I always thought,
It was both impious and unnatural
That such immanity and bloody strife
Should reign among professors of one faith (I. T., V 2).

Und im «König Johann» findet sich derselbe Gedanke. Salisbury spricht in tiefem Schmerz über seine aus Vaterlandstreue gebrochene Vasallenpflicht:

O! it grieves my soul,
That I must draw this metal from my side
To be a widow-maker!
— — — — — — — — — — — — — — — —
O Nation, that thou couldst remove!
That Neptune's arms, who clippeth thee about,
Would bear thee from the knowledge of thyself,
And grapple thee unto a pagan shore,
Where these two Christian armies might combine
The blood of malice in a vein of league,
And not to spend it so unneighbourly! (V 2.)

Selbst einen patriotischen Vorwand wie Cymbelines Aufkündigung des römischen Lehnsverhältnisses läßt Shakespeare nicht als hinreichenden Grund einer Kriegserklärung gelten. Cymbeline würde die Nachgiebigkeit gegen seine ehrgeizige Königin mit dem Verluste der Freiheit und seines Landes büßen, träte nicht die Tugend der vom Hof Verbannten als sühnende Vermittlerin zwischen ihn und das herausgeforderte göttliche Strafgericht. Aber auch so unterwirft Cymbeline sich am Schlusse freiwillig wieder dem römischen Tribut. Der eitel begonnene Krieg ist also ganz vergeblich geführt worden.

Unwandelbar tritt uns bei Shakespeare die strenge Überzeugung von der furchtbaren Heiligkeit des Krieges entgegen. Wer die Waffe ergreift, anders als zu gerechter Notwehr, gegen den wird sie sich wenden und ihn zermalmen. Darum unterstreicht er im «König Johann», gleichsam zur Rehabilitierung des englischen Siegerstolzes vor dem Richterstuhle der Moral, die zwingenden Beweggründe zum Angriffskriege. In noch viel höherem Grade setzt er sich in diesem Punkte für Heinrich V. ein. Siegreiche Feldzüge pflegen für sich selbst zu sprechen, und die Dichter halten es gewöhnlich nicht für geboten, sie bei dem triumphierenden Volke zu rechtfertigen. Dieser Ausnahmefall besagt also wohl etwas Besonderes.

Heinrich IV., nur den politischen Zweck vor Augen und nicht gar wählerisch in Bezug auf die Mittel, hatte den Angriffskrieg empfohlen,

to busy giddy minds
With foreign quarrels, that action, hence borne out,
May waste the memory of the former days. (2. T., IV 5.)

Die Verantwortung für Heinrichs V. Franzosenkriege traf also füglich den Vater, der sie angeregt hatte. Dennoch läßt Shakespeare sich daran nicht genügen, denn es handelt sich um einen Lieblingsnationalhelden, dessen Person in makelloser Reinheit, dessen Tat in lauterstem Glanze strahlen muß. Auch die freche Herausforderung des Dauphins reicht als eine persönliche Angelegenheit noch nicht hin, um Heinrich mit der Verantwortung eines Angriffskrieges zu beladen. Der Feldzug wird beschlossen nach reiflichst und kühlen Blutes gepflogener Erwägung, daß Heinrich *by law of nature and of nations* berechtigt sei, den französischen Besitzstand Edward III. zu beanspruchen.

May I with right and conscience make this claim? (I 2.)

Die unzweifelhafteste Bejahung dieser Frage von vertrauenswürdigster Seite ist die Vorbedingung des Unternehmens und zugleich die sichere Gewähr seines Gelingens. Selbst Hamlet gibt sich nicht strengere Rechenschaft über sein Tun und Nichttun als dieser einst leichtlebige Kriegsheld. Bis in das feinste Geäder ist seine Seele ausgefüllt von der Verantwortlichkeit seines bedeutungsvollen Schrittes. Nur nach strengster Selbstrechtfertigung schreitet er zur Tat.

For God does know how many now in health
Shall drop their blood in approbation
Of what your reverence shall incite us to.
Therefore take heed how you impawn our person,
How you awake our sleeping sword of war;
We charge you, in the name of God, take heed;
For never two such kingdoms did contend
Without much fall of blood, whose guiltless drops
Are every one a woe, a sore complaint
'Gainst him whose wrongs give edge unto the swords
That make such waste in brief mortality (I 2).

Niemals ist die Sorge eines obersten Kriegsherrn, der sich bewußt ist, über wie viele Existenzen sein Schachzug entscheidet, ergreifender dargestellt worden als an diesem jungen König, der doch von sich sagt:

As I am a soldier,
A name that in my thoughts becomes me best (III 3).

Selbst im Schlachtgetümmel, wo sein entschlossener Mut zur Kampflust wird, die jeder Gefahr die Spitze bietet, bildet das höchstgesteigerte Verantwortungsgefühl die Grundlage seiner Stimmung. In der Entscheidungsstunde ist sich der Sieger von Harfleur und Cressy der Schwere seines Amtes bewußt und empfindet als den Inbegriff seines Berufes die Aufgabe, den Frieden zu wahren.

The slave, a member of the country's peace,
Enjoys it; but in gross brain little wots,
What watch the king keeps to maintain the peace,
Whose hours the peasant best advantages (IV 1).

Wie Falstaffs Rekrutengesindel gewissermaßen repräsentativ ist für das «Kanonenfutter» der Bürgerkriege, so Heinrichs V. Soldaten für den patriotischen Krieg gegen den Erbfeind. In der Truppe spiegelt sich hier wie dort nach dem Prinzip, das Schiller in «Wallensteins Lager» unendlich vertieft und ausgeführt hat, der Charakter des Führers. Unter Heinrich kämpfen lauter redliche wackere Männer, die an ihn glauben, die über der Anhänglichkeit an seine Person ihren Nationalhader vergessen. Das Wachtfeuer, das Walliser und Schotten, Iren und Engländer in gutmütigem Geplauder vereint, leuchtet der Eintracht zum Siege. Wie viel mehr als humoristisches Beiwerk Shakespeare mit diesen Lagerszenen ausdrückt, bemerkt man erst, wenn man sie neben die Eingangsszene hält, in der der Bischof von Ely den König an das Sprichwort mahnt:

If that you will France win, then with Scotland first begin

und ihm rät, ein Viertel der Wehrmacht nach Frankreich zu schicken, drei Viertel aber zum Schutze des Adlers England gegen das Wiesel Schottland, das mehr stehle, als es verzehren könne, daheim zu lassen (I 1). Shakespeare deutet auf diese Weise das Werk der nationalen Einigung an, das Heinrich, der geborene Herrscher, der für jeden Untertanen das rechte, verständliche Wort, den zu Herzen gehenden Ton findet, vollbracht hat. Als «Heinrich V.» erschien (1597—99), war Jakob, Sohn der Maria Stuart, bereits der präsumptive Thronerbe der alternden Elisabeth. Shakespeare scheint hier wie der sterbende Attinghausen, seinen Landsleuten zuzurufen: Seid einig! einig! einig!

Nur einen einzigen Krieg gibt es, den der Dichter nicht rechtfertigen zu müssen glaubt, weil er sein sonnenklares, siegessicheres Recht leuchtend an der Stirn trägt. Es ist der Kampf für die Einsetzung verdrängter legitimer Macht. Er bedeutet das Durchsetzen eines notwendigen und erhabenen Zweckes, der auch vor dem gewalttätigen Mittel nicht zurückschrecken darf. In «Heinrich IV.» redet Scroop, der ingrimmige Erzbischof von York, dem Kriege das Wort vom Standpunkt einer grausamen Natur- und Nationalökonomie.

We are all diseas'd,
And with our surfeiting and wanton hours
Have brought ourselves into a burning fever,
And we must bleed for it.

Er will

show a while like fearful war
To diet rank minds, sick of happiness,
And purge the obstructions, which begin to stop
Our very veins of life (2. T., IV 2).

Shakespeare steigert die Schroffheit dieser Worte, indem er sie dem Priester, dem berufenen Friedens- und Völkerhirten, in den Mund legt; und er tadelt sie unter besonderem Hinweis auf diesen Widerspruch durch das abfällige Urteil des Prinzen John.

Aber wo das Schwert dem rechtmäßigen Herrn den Weg bahnt zu seinem angestammten Besitz, da wird in der Tat der Krieg um des Friedens willen geführt, da ist er die beherzte Kur auf Leben und Tod, der blutige Stahl- und Jungbrunnen zur Erneuerung eines moralisch kranken Geschlechts. Kämpfer in einem solchen Kriege sind Richmond und Fortinbras. Sie gehen der dekadenten Zeit auf wie der junge Tag, wenn der alte blutigrot versinkt. Sie tragen in ihrer unbefleckten Jugendkraft die Gewähr einer glücklichen Zukunft. Auch Octavius («Julius Caesar») gehört hierher, der hochherzige Krieger, der sein Schwert gegen Verräter zieht. Noch in die Augen fallender wird die Berechtigung des Krieges, wenn sich mit dem göttlichen Recht der Souveränität, für das es eintritt, noch das menschliche heiligster Sühne verbindet, so daß der Kriegführende gewissermaßen in Stellvertretung einer höheren Gerechtigkeit die blutige Geißel schwingt über einer Verderbnis, die nur mit Feuer und Schwert ausgerottet werden kann. Aber selbst hier unterscheidet Shakespeare mit peinlicher Gewissenhaftigkeit. Wenn König Johann sich vermißt, *God's wrathful agent* (II 1) zu sein, so muß er erkennen, daß er vom Himmel nicht dazu ersehen ward. Wohl aber ist die holdselige Cordelia ein solches Werkzeug des göttlichen Zorns, freilich ein Werkzeug, das bei der Handhabung zerbricht. Sie wäre lauter genug, das Schwert der vergeltenden Gerechtigkeit zu führen und dem Vater zu seinem Reiche zu verhelfen. Aber derselbe Starrsinn, der einst ihrer Liebe die Lippen verschloß, läßt sie jetzt über den Beweggrund ihres Feldzuges als über etwas Selbstverständliches schweigen. Nur für sich und den Zuschauer sagt sie:

O dear father,
It is thy business that I go about;
Therefore great France
My mourning, and important tears, has pitied.
No blown ambition doth our arms invite,
But love, dear love, and our aged father's right (IV 4).

Aber vor der Welt hat ihre kriegerische Rüstung den Anschein, als gelte sie dem Vaterlande, und selbst auf solchem Scheine steht bei Shakespeare schon der Tod. Erst als alles verloren, ist Cordelia sich über die selbstverschuldete Ursache des unglücklichen Ausganges klar.

We are not the first,
Who, with best meaning, have incurr'd the worst (V 3)[1]).

So scheitert bei Shakespeare der Krieger an der geringsten seiner sterblichen Schwachheiten. Wie geschrieben steht: Die Rache ist mein; ich will vergelten! ist bei ihm nur der Tadellose und Vollkommene, der Übermensch berechtigt zum Kampfe, der über Sein und Nichtsein ungezählter anderer entscheidet. Nicht die Tapferkeit gibt in letzter Linie den Ausschlag. Richard III. besitzt die Kriegstüchtigkeit der brutalen Kraftnatur und des überlegenen Verstandes. Aber der blutberauschte Tyrann wird mit der Blindheit des Aber-

[1]) Vgl. Gervinus, *Shakespeare* II 209.

glaubens geschlagen, und seiner Waffe, in selbstherrlicher Wut geschwungen, fehlt die Weihe. Ebensowenig wird freilich im Heerführer die menschliche Tugend allein vom Siege gekrönt. Die edle Natur Heinrich VI. genügt nicht; denn unter ihren Tugenden fehlt die des Gebieters, sich durchzusetzen. Der von der Idee seines Gottesgnadentums besessene Richard II. scheitert trotz all seiner phantasievollen romantischen Ritterlichkeit. Nur wo sich scheinbar widersprechende Eigenschaften zu einem Bilde menschlicher Vollkommenheit vereinen wie in Heinrich V., tritt auch der Typus des sieghaften Helden leibhaftig in die Erscheinung. Diese Lichtgestalt, die der Dichter nicht als objektiver Beobachter, sondern mit dem wärmsten Einsatz eigenster Überzeugung, persönlichster Liebe gezeichnet, in die gewiß auch die glückliche Erinnerung an Selbsterlebtes hineingearbeitet worden, ist unverkennbar Shakespeares Heldenideal, wie sie sein Mannesideal, sein Menschenideal ist. Und daß in ihr diese drei in eins zusammenfallen, erscheint eben als ihr Kennzeichen. Das Ineinanderspielen von Demut und Furchtlosigkeit, Pflichterfüllung, Gottvertrauen, von Würde und Leutseligkeit, milder Strenge, Erhabenheit und Liebenswürdigkeit, Tatkraft und spielerischem Trieb, alle diese mannigfachen Töne ergeben miteinander den Vollklang höchster Menschenherrlichkeit. Das Heldentum ist auf dem Psalter seiner Vortrefflichkeit nur ein Ton, wenn auch ein stimmführender. Dieses Zurückdrängen des rein Martialischen in bescheidene Schranken innerhalb der Gesamtpersönlichkeit wird um so bedeutsamer angesichts der Anspielung des Chors (V), der «Heinrich V.» als patriotisches Gelegenheitsstück zur Feier der triumphalen Heimkehr des Grafen Essex nach der Niederwerfung Irlands kennzeichnet — also sicherlich zu einem geeigneten Anlaß für schmetternde Kriegsfanfaren ohne jeden anderen Zusatz.

Noch deutlicher äußert Shakespeare in «Heinrich IV.» seine bestimmte Absicht, indem er den Helden Percy von dem tollen Prinzen überwunden werden läßt.

Der Heißsporn verkörpert das Zeitideal des Kriegshelden ohne Furcht und Tadel, großmütig, wo er sich frei fühlt, trotzig bis zum kindischen Eigensinn, wo er Zwang verspürt. Shakespeares Tyrannen benützen ihre unumschränkte Gewalt gern dazu, die Verantwortung ihres verruchten Handelns von sich auf andere zu wälzen. So legen König Johann dem Hubert (III 4), Richard III. dem Buckingham (IV 2), Heinrich Bolingbroke dem Exton (Richard II., V 4) Pompejus dem Menas (Antonius und Kleopatra III 7) die Ermordung ihrer Feinde nahe, ohne später für die Tat einstehen zu wollen, vermutlich eine nicht schmeichelhafte Parallele zu Elisabeths Verfahren mit Davison nach der Vollziehung des Todesurteils an Maria Stuart. Im Gegensatz zu dieser gewissenlosen Willkür der Mächtigen ist der ritterliche Percy ein Bekenner jener wahren Herrenmoral, die nach dem Grundsatze handelt: Adel verpflichtet. Sein Stolz, ja sein Hochmut entspringt berechtigtem Wertgefühl. Er ist so rechtschaffen als er tapfer ist, eine Siegfriedgestalt von kindlicher Treuherzigkeit, bei all seiner Kriegerrauheit nicht ohne Mitleid. Er möchte, um das Blutvergießen zu ersparen, das Schlachtenschicksal im Zweikampf entscheiden (V 2). Kein anderer Makel haftet ihm an als die überjähe Hitze des Temperaments, die ihn nicht zu klarer Überlegung kommen läßt. Ihm wäre auch bei langem Leben ein geistiges Ausreifen versagt. Er scheitert an keiner anderen Schuld als an seinem Übereifer, der einen Mangel an Überblick bedingt. Bardolph

spricht die Klugheitsregel aus, an deren Nichtbeachtung Percy zu Grunde geht:

For in a theme so bloody fac'd as this,
Conjecture, expectation, and surmise
Of aids incertain, should not be admitted.
(2. T., Heinrich IV., I 3).

Zur Größe fehlt Percy die Universalität. Er ist nur kriegstüchtig. Der unüberwindliche Held aber muß auch als Mensch über jedem Einwand stehen. So kommt es, daß eine Gestalt, die für jeden anderen Dichter Trumpf wäre, Shakespeare nur zur Folie des idealen Helden Harry dient.

Lautere, hochstehende, bedeutende Charaktere, die sich dem Kriegshandwerk als solchem widmen, kommen bei Shakespeare in führender dramatischer Stellung nur ganz vereinzelt vor — neben Percy etwa noch Othello und der mit Lust und Liebe gezeichnete grobkörnige humorvolle Spötter und kühne Tollkopf Philipp Falconbridge. Er mutet an vielen Punkten als eine Vorstudie zum Heißsporn an, weist aber dabei einen prächtigen Einschlag von Renaissancemenschentum auf, das aus Shakespeares innerster Herzkammer zu strömen scheint. Dieser Bastard seines Vaters und echteste Sohn seiner Heimat ist das wildwachsende Genie, das sich sein eigenes Gesetz schafft. Er pocht in absichtlicher Gegensätzlichkeit gegen Modeziererei und konventionelle Sitte, auf seine Illegitimität, die ihn ganz und gar auf die eigene Tüchtigkeit stellt. Er ist noch derber, auf noch gespannterem Fuß mit aller Verfeinerung des Lebens als Percy, hat aber vor diesem die jeder anderen Rücksicht vorangehende bedingungslose Vaterlandsliebe voraus.

Wie der jugendliche Heißsporn den Rittertypus darstellt, so verkörpert der männlich gereifte Othello das mächtige Condottierentum, jene höchste Machtentfaltung des Söldnerwesens, das Genie und Pflichteifer aus dem Dienstverhältnis in eine gebietende Stellung gehoben. An diesen erlesenen Vertretern des Soldatenberufs entsprechen ihrer fachlichen Tüchtigkeit gewisse Mängel der allgemein menschlichen Begabung. Sie sind geistig nicht fein organisierte Naturen, weder für künstlerische Eindrücke noch für philosophische Schlußfolgerungen empfänglich. Wie Othello, selbst nichts weniger als ein verlogenes Gemüt, ein Fortleben in der Lüge mit seiner Ehre verträglich hielte und die Wahrheit verwünscht, die ihn um seine Ruhe bringt (III 3), dies stellt ihn ethisch nicht eben hoch. Bei Percy erscheint die Ungewandtheit seines geistigen Wesens unter dem Bilde des Stammelns. Bildlich ist auch Othellos Bekenntnis zu verstehen:

rude in my speech
And little blessed with the soft phrase of peace (I 3).

Bei Othello bricht die von der angenommenen Kultur nur schwach übertünchte ungehobelte Roheit im Augenblick der Leidenschaft wieder durch, als er Desdemona ohrfeigt (IV 1). Er ist noch impulsiver als der nordische Percy. Wenn er, nachdem er bereits an Jagos Angel zappelt, Beweise für Desdemonas Untreue fordert, so will er sie nur zur Rechtfertigung seiner toll auflodernden Rachgier (III 3).

Die Freizügigkeit des Söldners steckt ihm tief im Blut. Das Opfer, das er der Liebe mit seiner persönlichen Freiheit bringt, ist ihm empfindlich.

But that I love the gentle Desdemona,
I would not my unhoused free condition
Put into circumscription and confine
For the sea's worth (I 2).

Seine Kriegstätigkeit geht ihm so sehr über alles, daß ihn im Schmerz um die verratene Liebe das Bewußtsein am schwersten trifft, mit der Rache auch die Überlegenheit in seinem Berufe eingebüßt zu haben. Der Abschied von seinem Kriegshandwerkzeug ist von einer fast sentimental gefärbten Wehmut:

Farewell the neighing steed and the shrill trump (III 1).

Schließlich wirft er seine militärische Ehre gegen die verlorene menschliche Rechtschaffenheit in die Wagschale, den aus Patriotismus für die Wahlheimat verübten Mord als Sühne für den Mord seines Weibes.

In «Macbeth» und «Coriolan» fällt der Schwerpunkt des Dramas nicht auf den kriegerischen Beruf, sondern auf das Gewissensproblem, das nur durch die Kontrastwirkung einen bedeutungsvollen Untergrund erhält. Die Seelenerschütterungen eines bis zur Zerrüttung überhitzten Phantasielebens könnten in niemandem kräftiger, absoluter hervortreten als an dem erfolgreichen Tatenmenschen Macbeth, der Vaterlandsverrat an niemandem krasser wirken als an dem zum Vaterlandsverteidiger berufenen Bürger Coriolan. Coriolan ist übrigens unter den dramatischen Helden die roheste, innerlich ganz unkomplizierte Soldatennatur, die Shakespeares Kunst der Charakteristik herausgemeißelt hat. Die selbstherrliche Ehrsucht, die sich zum Halbgott emporschrauben will und tief unter die Menschlichkeit sinkt, wird in ihm von keiner Gewissensregung gekreuzt. Seine Empfindungslosigkeit für die Vaterlandspflicht berührt wie der Mangel eines Sinnes. Coriolan ist ein tapferer Schläger, aber ohne jedes Ideal, für das er seine Tapferkeit einsetzte, von keiner edleren Schönheit als das mutige Raubtier, das zur Beute macht, was ihm in den Weg tritt, ohne Unterscheidung von Freund oder Feind.

Unter den episodischen Soldatengestalten ist der mit patriotischer Wärme in wenig Strichen kräftig und lebenswahr hingestellte Talbot («Heinrich VI.», 1. T.) zweifellos der liebenswürdigste, eine altenglische Holzschnittfigur von drastischer Derbheit, schlichtem Gottvertrauen, treuer Kameradschaftlichkeit und loyalster Vaterlandshingebung. Dabei von einer Tapferkeit, der man auch etwas soldatische Renommisterei zu gute hält, und verklärt durch die reinste Liebe in dem an Opfermut wetteifernden Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Man begreift die Entzückung des alten Nashe:

How would it have joy'd old Talbot (the terror of the French) to think that after he had lyne two hundred years in his tomb, he should triumph againe on the stage, and have his bones new embalmed with the tears of ten thousand spectators at least (at severall times) who, in the tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding[1]).

In den antiken Dramen tritt Enobarbus («Antonius und Kleopatra») am kräftigsten hervor. Pompejus redet ihn nur *Soldier!* an. Derb, dreist, von trockenem, gelegentlich ingrimmigem Soldatenhumor — man denke an das Gespräch mit Menas (II 6) —, seinem Herrn treuer als dieser sich selbst, ist seine Seele noch umweht von einem Hauche altrömischer Zucht, der zwar nicht

[1]) *Pierce Penilesse* p. 60 (*Leopold Shakespeare* p. XXXVIII).

stark genug ist, ihn vor der ansteckenden Gesinnungslosigkeit zu bewahren, aber doch kräftig genug, die Stimme des Gewissens in ihm zu wecken.

Brutus und Cassius, Caesar und Antonius sind mehr Politiker als Soldaten.

Die Söldlinge Jago und Cassio stehen nebeneinander als äußerste Extreme dieser Gattung: der Galgenvogel, der als Soldat seiner Unerschrockenheit die einzige gute Seite abgewinnt, und der schöne, elegante, pflichtbeflissene, nicht eben kluge Offizier, der im Grunde doch nur ein Glücksritter ist. Geht es im Dienste des Mohren nicht weiter, so wird er trachten, seinen Weg unter einem anderen Führer zu machen. Dennoch hängt er treulich an Othello. Derlei Konflikte sind dem Söldner keine unüberwindlichen Hindernisse.

Übrigens werden wir bei Shakespeare verhältnismäßig selten daran erinnert, daß auch der militärische Ehrbegriff zeitlichen Wandlungen unterworfen ist. Der grellste Fall ist wohl die Hintergehung der schottischen Heerführer durch den Prinzen John und ihre Gefangennahme, nachdem sie veranlaßt wurden, ihre Armee zu entlassen (2. T. «Heinrich IV.», IV 2). Wo das moderne Gefühl über ein gebrochenes Fürstenwort und eine schmählich gelegte Falle nicht hinweg kann, sieht der Dichter allem Anschein nach nicht mehr als die gelungene Überlistung von Rebellen, denen man nicht Wort zu halten brauche, weil sie keine ebenbürtigen Krieger seien. Das ausschlaggebende Gefühl ist der Triumph, daß sie selber in die Grube fallen, die sie den rechtmäßigen Machthabern gegraben.

Manche Einzelheit der Kriegführung, mancher militärische Fall, über die man sonst gleichgiltig wegzulesen pflegte, üben heut, da sie an Zeitereignisse rühren, fesselnde Kraft. So z. B. die ritterliche Gewissenhaftigkeit, mit der Fortinbras bei seinem Durchzuge durch Dänemark die ausbedungene Neutralität beobachtet und sich beim König meldet (IV 4).

Heinrich V. und Othello halten treffliche Manneszucht. Othellos Entrüstung über Cassios Pflichtverletzung beweist deren Seltenheit, die Strenge der Strafe und ihr zerknirschtes Hinnehmen die Unbedingtheit der Subordination. Es findet kein Verhör statt, sondern nur ein Urteilspruch, den nicht die Grausamkeit diktiert, sondern die erkannte Notwendigkeit militärischer Ordnung zum Schutze der Bevölkerung:

What in a town of war,
Yet wild, the people's hearts brimful of fear,
To manage private and domestic quarrel,
In night, and on the court and guard of safety!
'Tis monstrous. (II 3)

Heinrichs V. Soldatenordnung erstreckt sich auch auf das Verhalten seiner Krieger gegen den Feind:

We give express charge, that in our marches through the country there be nothing compelled from the villages, nothing taken but paid for; none of the French upbraided, or abused in disdainful language; for when amity and cruelty play for a kingdom, the gentler gamester is the soonest winner (III 6).

Daß die Franzosen die englischen Troßbuben überfallen und niedermachen, wird als ein gegen das Kriegsrecht verstoßendes Schurkenstück gebrandmarkt (VII 4). Überhaupt ziehen selbstredend die Franzosen in Kriegszucht, echter Vaterlandsliebe und Menschlichkeit gegen die Engländer den kürzeren. Doch

äußert sich darin weit weniger das nationale Vorurteil — müht Shakespeare sich doch redlich, dem Gegner gerecht zu werden — als das naive Bedürfnis, alle Vortrefflichkeit gewissermaßen als Vorbedingung des Erfolges bei dem Heere zu sammeln, dessen Fahnen der Sieg krönen wird. Gute Zucht wie Erregung und Unordnung im Heere spiegeln den Seelenzustand der Führer. Derselbe Gegensatz wie zwischen dem französischen und englischen Lager besteht zwischen dem Richmonds und Richards III., dem Macbeths und Malcolms, dem des Cassius und Octavian. Die vergeltende Gerechtigkeit vollzieht sich bei Shakespeare mit jener Eindeutigkeit des Vorgangs, wie sie sich kindlichen Gemütern darstellt, für die die Religion eine unbedingte Autorität ist. Sein Auge dringt durch die Kompliziertheit sittlicher Werte hindurch und schaut in dem großen Räderwerk der Welt die letzten einfachen Hebel, die das All in Bewegung setzen. Die gerechte Sache siegt, die Ungerechte scheitert — nicht durch ein göttliches Wunder, sondern aus innerer Notwendigkeit. Die Menschen entscheiden selbst ihr Los. Ihre Werke bauen es aus. Darum können sich bei Shakespeare auch gute und böse Prophezeihungen so schön erfüllen. Sie erfordern nichts als ein wenig Menschenkenntnis und politische Einsicht. Denn die Zeit reift den Samen, aber sie verwandelt die Kraft nicht, die ihm innewohnt. Aus der Bosheit erwächst neue Bosheit, die sich nicht selten gegen den Urheber wendet.

So geht schließlich die Taktik Shakespearescher Heerführer in ihren entscheidenden Zügen auf Sittengrundsätze zurück.

Doch auch an einzelnen praktischen Winken und Anmerkungen fehlt es nicht. Sie fließen vermutlich aus der eigenen Erfahrung des Dichters und fallen in das (noch nicht geschriebene) Kapitel: Shakespeare, der große Empiriker. Schöpft er doch den ganzen bunten Reichtum des Lebens aus und trägt die gewonnene Einsicht mit der naiven Ehrlichkeit und Schlichtheit eines mittelalterlichen Malers in sein Werk, das, welche Epoche es auch darstellen mag, stets zu einem Dokument der Gegenwart wird.

Jago klagt:

> *Preferment goes by letter and affection*
> *And not by old gradation, where each second*
> *Stood heir to the first* (I 1).

Bei Jagos tückischer Art wäre man geneigt, das Gegenteil für wahr zu halten. Aber auch Hamlet erwähnt unter den Übeln, die das Leben unerträglich machen,

> *The insolence of office, and the spurns*
> *That patient merit of the unworthy takes* (III 1).

Neben der ungerechten Beförderung erfährt das Strebertum eine Ausstellung. Des Antonius' Feldherr, Ventidius, der als Rächer des Marcus Crassus über den Partherkönig triumphiert hat, verfolgt seinen Sieg nicht aus Furcht, die Eifersucht seines Vorgesetzten zu erregen:

> *I have done enough; a lower place, note well,*
> *May make too great an act.* — — — — — — —
> — — — — — — — — — — — — — — —
> *Who does in the war more than his captain can,*
> *Becomes his captain's captain, and ambition,*
> *The soldier's virtue, rather makes choice of loss*
> *Than gain which darkens him* («Antonius und Kleopatra» III 1).

Und Silinus erwidert ihm darauf:

Thou hast, Ventidius, that,
Without the which a soldier, and his sword,
Grant scarce distinction —

in unserer heutigen Ausdrucksweise: das, womit man Karriere macht. In demselben Drama geht Julius Caesar nach einem überlegt entworfenen Schlachtplane vor, und sein Unterbefehlshaber Taurus hat sich genau an die Instruktion zu halten:

Do not exceed the prescript of this roll (III 8).

Antonius dagegen läßt sich von der phantastischen Stimmung des Augenblicks leiten und rennt so ins Verderben.

Our overplus of shipping will we burn (III 7).

Was landläufig Schlachtenglück und Schicksalsfügung heißt, enthüllt sich dem tiefer Blickenden in den meisten Fällen als Folge einer notwendig fortwirkenden Ursache. Dabei ist Shakespeares Einsicht und Sachkenntnis in allem und jedem überzeugend; und selbst angesichts seiner heute noch kindlicher denn zuvor anmutenden Schlachtendarstellungen scheint es keineswegs ausgeschlossen, daß ein militärisch Geschulter den Nachweis erbringen könnte, Shakespeare hätte auch in der Strategik und Kriegswissenschaft auf der Höhe seiner Zeit gestanden.

Ein ziemlich dürftiges Resultat ergibt die in diesen Tagen des entfesselten Völkerhasses sich vordrängende Frage nach Shakespeares Neigung und Abneigung gegenüber den fremden Nationen. Der einzige Erb- und Nationalfeind, den er kennt, ist Frankreich. Dennoch verstößt, mit wenigen Ausnahmen in «Heinrich VI.», seine Schilderung der Franzosen nicht gegen die Bescheidenheit der Natur und nicht gegen den künstlerischen Geschmack. In Stücken, in denen Falstaff, Bardolph, Shallow, Fluellen und Macmorris mehr oder minder wesentliche Rollen spielen, können auch Monsieur Le Fer und Doktor Caius nicht verletzen. Nennt Heinrich VI. die Franzosen *a fickle wavering nation* (1. T., IV 1), so macht sich dafür Alançon über die Engländer lustig — obzwar sie alle *Olivers* und *Rolands* sind:

They want their porridge and their fat bull-beeves (I 2).

So wiegen sich Humor und Spott auf beiden Seiten auf.

Einen Ruhmestitel bildet es für Shakespeares künstlerischen Takt, daß er sich — mit einziger Ausnahme des *fantastical Spaniard* Don Adriano de Armado («Verlorene Liebesmüh»), der gutmütig possenhaften Karikatur mehr eines Stils als einer Nationalität — jeder Anspielung auf Spanien enthält. Zur Zeit eines den Übermut herausfordernden Siegesstolzes ohne gleichen sicherlich eine Bekundung vornehmster Überlegenheit.

Deutsche und Holländer kommen bei Shakespeare nicht mit freundlichen Beiwörtern fort. Jene erhalten (3. T. «Heinrich VI.», IV 8) das wenig zutreffende Epitheton *hasty*, die Holländer sind *blunt* (ebenda) und *swagbellied* («Othello» II 3). Als Handhabe für den Nachweis einer deutschfeindlichen Gesinnung könnten zwei Stellen dienen:

Portias Charakteristik des sächsischen Herzogs, des Trunkenboldes: *When he is best, he is a little worse than a man, and when he is worst, he is little better than a beast* («Der Kaufmann von Venedig»), I 2) und die

deutschen *three doctor Faustuses*, die mit den Pferden des Wirtes durchgehen («Die lustigen Weiber von Windsor» IV 3, 5). Diese Episode hat aber Hermann Kurz mit einem zeitgenössischen Vorfall während der Anwesenheit des schwäbischen Grafen Friedrich von Mompelgart in England (1592) identifiziert. Die *three German Cosens* heißen in der Quartausgabe *Cosen Garmombles*[1]). Portias betrunkener Sachsenherzog sieht ebenfalls mehr nach einer Anspielung auf eine bestimmte lächerliche Figur aus, als nach einer herabwürdigenden Darstellung des deutschen Typus. Alle übrigen Erwähnungen Deutschlands oder Deutscher bei Shakespeare sind so flüchtig, so gleichgiltig oder an konventionelles Vorurteil gelehnt, wie man eben lediglich über Dinge spricht, zu denen man keine persönliche und nur geringe indirekte Beziehung hat. Limoges, der Herzog von Österreich («König Johann»), ist bekanntlich eine Verquickung des Herzogs Leopold, der Richard Löwenherz gefangen hielt, und des Grafen Widomar von Limoges, vor dessen Schloß Richard fiel. Daß Shakespeare die Gestalt in dieser Verbalhornung aus der Vorlage seines Stückes («*The Troublesome Reign of Kynge John*») herübernahm, ist nur ein Beweis, wie fremd ihm das Urbild war.

Unverkennbar, wenn auch nicht national gekennzeichnet, zieht hingegen eine zwiefache Kundgebung deutschen Geistes und deutschen Wesens in Shakespeares Werk ihre leuchtende Spur: die Universität Wittenberg bildet Hamlets Geist, und Kaiser Rudolf II. leiht seine Züge dem Zauberer Prospero[2]).

Den Wikingersprößling an einer deutschen Hochschule studieren zu lassen, lag äußerlich recht fern. Nur ein zwingender künstlerischer Beweggrund konnte diesen kühnen Sprung durch Raum und Zeit veranlassen und verantworten. Shakespeare mußte empfinden, daß Hamlet allein in Wittenberg, der Pflanzstätte der Reformation, der Heimstatt spekulativer Wissenschaft mit jenem modernen humanistischen Geiste durchtränkt werden konnte, dessen Vorstellung der bloße Name Wittenberg schon wie ein Schlagwort weckte[3]). Der Gedanke liegt nahe, daß Shakespeare, seiner vertieften Innerlichkeit nach eine Hamletnatur, im äußeren Leben, mitten in den Londoner Mikrokosmos gestellt, aber ein Mann von Welt und Erfahrung, seine eigene Doppelexistenz im Hamlet und Laertes auseinandergelegt habe, wie es Goethe im «Tasso» getan. Da es nun keineswegs ohne innere Bedeutung ist, daß der weltmännische Laertes in Paris studiert, scheint Hamlets Beziehung zu Wittenberg nicht minder absichtsvoll. Deutsche Philosophie und deutscher Charakter ist der treffliche Nährboden, auf dem sein Hang zur Welt- und Selbstbeobachtung sich zu kritischem Denkertum und dem idealen Ehrgeiz der inneren Makellosigkeit vertieft, kurz, zu dem spezifisch Hamletischen, das in Shakespeares Bearbeitung der nordischen Heldensage das ursprüngliche Orestthema mit dem feinen Geranke völlig moderner Menschlichkeit gänzlich überwuchert hat. Hamlets Schulung in Wittenberg wäre, wenn man dessen bedürfte, an sich der sprechendste Beweis, daß schon im 16. Jahrhundert der Ruf der Deutschen als des Volkes der Denker in Europa allgemein angenommen war.

---

[1]) *Die Deutschen in den Lustigen Weibern von Windsor. Internationale Revue*, Wien 1866, Heft 1/2.

[2]) Zuerst nachgewiesen von Markus Landau. Vgl. L. Kellner, *Shakespeare* 1900, S. 168.

[3]) Vgl. Richard v. Kralik, *Das Hamletproblem*. Literarische Warte 1903, Heft 1. Kralik erkennt auch in dem Prager Einsiedler, „der niemals Feder und Tinte anrührte", den Kaiser. (*Wien*, Geschichte der Kaiserstadt, S. 268).

«Hamlet ist Deutschland!» klagte seinerzeit im Schmerze über die Zerrissenheit, Untätigkeit und mangelnde Entschlußkraft seines Volkes ein deutscher politischer Dichter. Heute dürfen wir das Wort in einem anderen, schöneren Sinne wiederholen. Wenn wir in dem Werke, in dem Shakespeare sein Höchstes an Persönlichkeit und Tiefsinn niederlegte, uns selbst bespiegeln und Geist von unserem Geiste darin finden, erfülle es uns mit gerechtem Stolze: «Hamlet ist Deutschland».

Nicht undeutsch mutet auch die Idee des Herrschertums an, die Shakespeare *sub auspiciis Imperatoris* aus der Gestalt seines königlichen Prosper ableitet. Wie Rudolf II., der Alchymist auf dem Throne, der, während er in philosophischem Einsiedlertum eines Reiches wartete, das nicht von dieser Welt ist, durch einen weltklugen Bruder um seine Kaiserkrone kam, belädt Prospero sich mit einer tragischen Schuld, die in einem inneren Vorzug wurzelt und lediglich in dem Unvermögen besteht, eine überreiche Innenwelt mit überreichem äußeren Besitz in das richtige Verhältnis zu bringen. Es ist gewissermaßen die Tragik des Herrschens an sich. Das Amt des Regenten heischt eine Vollkommenheit, die über die Sterblichkeit geht. Was im Privatmann edelster Selbstzweck ist, das ausschließliche Streben nach Vervollkommnung der eigenen Person, wirkt im Herrscher als Beeinträchtigung seiner allein geltenden Amtspflicht unköniglich. Aus dieser Auffassung erklärt es sich, warum Shakespeare so viele seiner regierenden Häupter — Heinrich VI. (2. T., IV. 9), Heinrich IV (2. T., III 1), den Herzog in «Maß für Maß» (III 2), ja, selbst den glücklichen Heinrich V. (IV 1) — über die Bürde der Krone klagen läßt. Höchste Würde hat zur Voraussetzung höchste Kraft und Fähigkeit. Selbst der Trefflichste fühlt sich solchen Anforderungen nicht immer gewachsen. Adel der Geburt wird nur das äußere Zeichen innerer echtester Vornehmheit, die äußerliche Unverantwortlichkeit bedingt strengste Selbstverantwortung. So will es Shakespeares absolutistisch-patriarchalischer Aristokratismus, der in den besten Anschauungen und Bedürfnissen seiner Zeit verankert ist.

Schließlich könnte man, um auch die Möglichkeit einer heiteren Beziehung nicht unerwähnt zu lassen, noch im Schluß des «Sturm» einen österreichischen Einfluß sehen. Wenn Prospero nach seinem Staatsstreich, nachdem er das Schiff des Usurpators zum Scheitern gebracht, als Heiratsstifter einen friedlichen Ausgleich der sich befehdenden Ansprüche herbeiführt, kommt einem das Prinzip des Erzhauses in den Sinn: *Tu felix Austria, nube!*

Dem Glorienschein der Legitimität, mit dem Shakespeare den Thron umgibt, entspricht bei den Thronvasallen der verklärende Glanz der Loyalität. Gonzalo («Sturm») drückt dieses Gefühl, das unantastbar außerhalb oder über allen anderen menschlichen Beziehungen steht, in den einfachen Worten aus, die er in der allgemeinen Lebensgefahr des Seesturms dem Kapitän zu äußerster Krafteinsetzung zuruft:

Remember, whom thou hast aboard (I 1).

Gonzalo ist einer der treuen Diener ihrer Herren, in denen der absoluten Verantwortung des Königs die absolute Treue der Untertanen als geforderte Ergänzung gegenübersteht. Von dem wilden Titus Andronicus an, der den eigenen Sohn tötet, weil er seinem rechtmäßigen Herrn die Schwester weigerte, bis zum Haushofmeister des königlichen Timon von Athen, der in der Wildnis

das verbitterte Herz seines Herrn schmelzen macht über den einen Getreuen, gehen in Shakespeares Werken die Träger dieser Idee nicht aus. Gloster verweist die Gattin bei ihrem Bußgange auf das Gesetz:

The law, thou seest, has judged thee,
I cannot justify whom the law condemns
(2. T., «Heinrich VI.,» II 3).

York, der aus Dienstpflicht gegen Richard Heinrich Bolingbroke bekämpft, tritt vor eben denselben Heinrich als unbarmherziger Ankläger des Sohnes, als seine Dienstpflicht ihn nun an diesen Herrn bindet. Sie alle bekunden jene Königstreue des Grillparzerschen Banchan, die sich von politischer Kritik nicht beeinflussen läßt. Am treffendsten stellt Shakespeare diese abstrakte Loyalität in den Männern von Angers hin («König Johann», II 1), die erklären, daß sie dem englischen König untertan seien. Wer sich als solcher ausweist, dem öffnen sie ihre Tore. Sie huldigen dem Prinzip der Legitimität als solchem, ohne jede persönliche Rücksicht.

Diese unbedingte, unwandelbar aristokratische Gesinnung gibt den ruhigen Hintergrund für Gonzalos phantastische Mär eines paradiesischen Zukunftsregimentes, das auf kommunistisch-sozialistisch-pazifistische Voraussetzungen gegründet ist. Das Ganze, zur Kurzweil des erschöpften Herrn erzählt, wollte wohl kaum mehr sein als eine ins Schlaraffenhafte übersetzte Parodie von Thomas Mores *De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia* (1516). Aber wie überall, wo Shakespeare Zufalls- oder Eintagsware zu bieten glaubt, steht sein Genius hinter ihm und vertauscht das Flüchtige und Vergängliche mit Ewigkeitswerten. Die romantischen Dichter, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts glaubten, ihren Traum eines zukünftigen goldenen Zeitalters verwirklichen zu können, haben in Gonzalos Scherzworten die ernste Bedeutung gefühlt, und die sozialpolitische Bewegung des 19. Jahrhunderts hat den romantischen Traum jener Dichter in vielen Punkten zur realen Wahrheit gemacht. So ist es uns heute, als streckte Shakespeare unbewußt — ja vielleicht wider Willen — mit dieser Rede Gonzalos seine Fühler weit hinaus in eine ihm noch dunkle Zukunft.

Shakespeare ist ein glühender Patriot. Die Vaterlandsliebe wird häufig zum Wertmesser seiner Gestalten. Zahlreiche seinen Personen in den Mund gelegte Exkurse über die Schönheit, die Vortrefflichkeit, die Unvergleichlichkeit Englands bezeugen seine schwärmerische Anhänglichkeit an die heimische Scholle. Aber das eigentlich Charakteristische dieser Vaterlandsliebe ist, daß sie sichs nicht bequem macht, sich nicht in kritikloser Bewunderung ausschwelgt, nicht in eitle Selbstvergötterung ausartet, sondern in strenger Selbstbeobachtung und Selbsterziehung empfindliche Stellen tadelnd berührt und ohne Scheu nicht selten warnend den Finger hebt[1]). Seine Liebe ist jene stärkste von allen, die streng zu sein vermag ohne Härte. Nicht nur Klagen über Modetorheiten, über die Spitzfindigkeit oder Schalheit des Zeitgeistes kommen ihm über die Lippen, er verweist seinen Landsleuten nicht nur ihre losen Sitten und die Nachäffung Italiens. Er tritt den Abgeschmacktheiten und Verkehrtheiten der Gegenwart nicht nur als Humorist und heiterer Spötter entgegen. Auch tief schmerzliche Töne werden angeschlagen, tiefe und ernste Vorwürfe fallen. Die Rede des

[1]) Vgl. Sidney Lee, *Shakespeare and Patriotism. Shakespeare and the Modern Stage*, 1906, S. 173 ff.

sterbenden Gaunt («Richard II.») fließt aus einem blutenden Herzen, das die Erkenntnis zerfleischt

That England that was wont to conquer others,
Hath made a shameful conquest of itself (II 1).

Der Chor in «Heinrich V.» apostrophiert das Land:

O England! model to thy inward greatness,
Like little body with a mighty heart,
What mightst thou do, that honour would thee do,
Were all thy children kind and natural! (II.)

Wenn man jemandem in gewichtiger Stunde vorhält, was er vermöchte, wäre er stets gut und natürlich, so geht daraus hervor, daß man diese Bedingungen nicht immer erfüllt findet. Selbst aus den prächtigen stolzen Schlußworten des «König Johann» klingt ein Wenn:

This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself.
Now these princes are come home again
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them. Naught shall make us rue,
If England to itself do rest but true (V 7).

Wenn England sich nicht selber schädigt, wenn es sich selber treu bleibt, dann wird kein äußerer Feind ihm etwas anhaben können. Innere Tüchtigkeit ist die Bedingung der äußeren Macht. Nicht als eine angehängte lehrhafte ethische Betrachtung, sondern als eine innewohnende Selbstverständlichkeit springt überall bei Shakespeare die felsenfeste Überzeugung, die unumstößliche Gewißheit hervor, daß politische Größe auf die menschliche aufgebaut sein müsse, um Bestand zu haben, Die alte Wahrheit, daß kein großer Dichter sittlich gleichgiltig ist, tritt in Shakespeares entschiedener Anschauung von gut und böse besonders kräftig hervor. Diese aus seiner innersten Persönlichkeit fließende Bestimmtheit der philosphischen Weltauffassung ist auch der Grund, weshalb sein Patriotismus sich nicht in Kriegsbegeisterung auslebt. Er kennt einen höheren Ehrgeiz als den des Schlachtfeldes und schwerwiegendere Siege. Zur Zeit, als der Jubel über die eben errungenen überseeischen Besitzungen und das Hochgefühl ihrer politischen Bedeutung ganz England bewegte, widmete Shakespeare diesem patriotischen Triumph kein Wort. Indien wird in den Werken achtzehnmal — des öfteren in ziemlich gezwungener Weise — erwähnt[1]). Aber von einer Anspielung auf das Kolonialwesen findet sich keine Spur.

Überhaupt ist es bemerkenswert, daß Politik und Diplomatie nur in den ganz großen allgemeinen Umrissen der Völkerschicksale in die Dramen hineinspielen, ohne nähere Einblicke in das Getriebe und die Umtriebe der Staatsmaschine. Selbst die beiden ereignisschwersten Geschehnisse der inneren englischen Staatskunst, die Einsetzung der Magna Charta und der presbyterianischen Kirche, die naturgemäß den Mittelpunkt zweier seiner Dramen — am Anfang und am Ende seiner Dichterlaufbahn — hätten bilden müssen, unterschlägt er. Diese auffallende Übereinstimmung deutet auf ein Kunstprinzip. Das Individuum, persönliche Probleme und Beziehungen gehen ihm offenbar über die Dar-

[1]) Alfred Zimmermann, *Shakespeares Stellung zur englischen Kolonialpolitik. Deutsche Rundschau*, Januar 1904.

legung von Verhältnissen und Einrichtungen. Er schaut das Vaterland gewissermaßen als großes Gesamtindividuum. Darum mißt er auch sein Tun und Lassen mit dem Maßstab ethischer Wertbegriffe. Ehre und Wahrheit geben den Ausschlag. Für diplomatische Kniffe und Winkelzüge hat er wenig übrig.

Mad world! mad Kings! mad composition!

sagt Falconbridge in Betrachtung eines Meisterstückes von Volksvertrag, den die Triebfeder der Welt, die Habgier, zusammengebracht:

that sly devil,
That broker, that still breaks the pate of faith,
That daily break-vow, he that wins of all. . . .
Commodity, the bias of the world,
The world, who of itself is peised well,
Made to run even upon even ground,
Till this advantage, this vile drawing bias,
This sway of motion, this Commodity, . . .
This bawd, this broker, this all-changing word,
Clapp'd on the outward eye of fickle France,
Has drawn him from his own determined aid,
From a resolved and honourable war
To a most base and vile-concluded peace (II 1).

So tief läßt Shakespeare den unbestochenen Blick seiner Helden hinter die glänzende Oberfläche erfolgreicher Geschehnisse dringen. «Sie suchen alle Wahrheit», könnte man mit Grillparzers Bischof von ihnen sagen. Alle fühlen, daß in ihr die größte, die stärkste Kraft ruht. Alle wissen, wer sie für sich hat, hat den Sieg. Dem Glendower, der sich brüstet, den Teufel beschwören zu können, antwortet der kühne Draufgeher Percy:

Tell truth and shame the Devil (1. T., «Heinrich IV.»), III 1).

Welche Lehre, welches Beispiel für die kämpfende Menschheit von heut nach 300 Jahre lang fortgesetzter Kulturarbeit! Wohl dem Volke, das sich auf diesen Berater und Wegweiser berufen darf, das vor seinem Richterstuhle besteht. Es wird sich mit höchstem Rechte sein Volk und ihn seinen Dichter nennen dürfen.

Und nunmehr am Ziele dieser Betrachtung zurückschauend, will uns das am Anfang gebrauchte Bild des fremdländischen Kronjuwels, das in unseren Besitz kam, nicht mehr völlig zutreffend scheinen. Denn nicht um ein erborgtes oder zufällig gewonnenes Gut handelt es sich für uns bei dem Dichterwort, auf dessen leuchtender Spur wir Jahrhunderte lang in strebendem Bemühen fortgeschritten sind. In Fleisch und Blut ist uns sein Geist übergegangen, ist aus unserer Kultur nicht auszuscheiden. Eben weil wir ihn nicht ererbt, sondern erworben haben, besitzen wir ihn unverlierbar. Wer uns Shakespeare nehmen könnte, nähme uns zugleich Lessing, Schiller, Goethe.

«An der Literatur, in der sich die Seele eines Volkes spiegelt, kann man ermessen, wie nahe uns das britische steht», lasen wir in einer der zahlreichen Kriegsschriften des letzten Jahres[1]). Das Bewußtsein dieser Nähe hat den Stachel der bruderverräterischen Tat nur desto tiefer ins Fleisch getrieben, und es wird

[1]) Julius Kaftan, *Wider England.*

schwer sein, dawider zu löcken. Aber einmal glätten sich auch diese sturmgerüttelten Wogen, einmal kommt die Zeit, die, was wider die Natur geschah, in ihren milden Schleier hüllt. Dann, wenn die Haßgesänge verschollen sind und ein pangermanisches Empfinden in sein natürliches Recht getreten, dann blickt wohl ein verjüngtes deutsches Geschlecht hinüber zu den Stammesgenossen jenseits des Wassers und schämt sich nicht des aufsteigenden freundlicheren Gefühls — wie Söhne eines Hauses sich nach schwerem Hader wieder vertragen, weil sie des gemeinsamen Ahnherrn denken, des Großen, der sie alle geadelt hat.

Helene Richter.

«Antonius und Kleopatra» in Frankfurt a. M.

Das Frankfurter Schauspielhaus hat im Dezember 1915 als größere Weihnachtsinszenierung die Erstaufführung einer Shakespeare-Tragödie unternommen. Der Versuch, «Antonius und Kleopatra», um das es sich handelte, die psychologisch so unendlich reiche und dem Empfinden der Gegenwart so nahe wie nur wenige andere Dichtungen Shakespeares stehende Liebesweltlhistorie für den Tagesspielplan einer deutschen Bühne zu gewinnen, ist damit wieder nicht recht gelungen. Die Aufführung scheiterte zum Teil an denselben Schwierigkeiten wie jede der wenigen an anderen Orten früher vorangegangenen Inszenierungen; vor allem nämlich an der nicht genügend fesselnden Darstellung seiner tragenden Rollen[1]).

Die Bühnenbearbeitung von Herrn Karlheinz Martin, dem Leiter der Aufführung, reduziert die ungefähr drei Dutzend Bilder des Originals um zwei Drittel. Er schweißt, indem er in dieser Hinsicht noch weiter geht, als seine Vorgänger Kilian und Grube, die zerflatternden Auftritte in möglichst große Szenenkomplexe zusammen. So beansprucht er für die erste der beiden Hälften, in welche das Drama auseinanderfällt (die Szenen bis zur Rückkehr des Antonius nach Ägypten und die Szenen nach dieser) nur vier Bilder. Daß es bei diesem Verfahren nicht ohne Gewaltsamkeit abgeht, versteht sich; aber es ist desto notwendiger, je schwieriger es den Schauspielern wird, den Zuschauer in die Stimmung der Dichtung zu versetzen. Von diesem Standpunkt aus hätte man jenen und sich noch weniger als elf Verwandlungen gewünscht.

Die Bühnenbilder von dem Maler Göde gingen auf eine Generalisierung des Schauplatzes aus, die an sich durchaus gutzuheißen ist. So gibt es nur je einen Schauplatz für Ägypten, Rom und die (an verschiedenen Orten spielenden) Szenen in Antonius' Zelt. Aber während das letztere in rot und schwarz recht glücklich wirkte, wie auch das Bild der Galeere und das zweistöckige Innere der Königspyramide (für die Grabmalszene), läßt sich das von den beiden Hauptbildern weniger sagen. Die nordische Welt strenger Pflichterfüllung, die hier «Rom» heißt, hob sich mit ihrem süßlichen Gartenhintergrund zu wenig ab von der südlich-sinnlichen Ägyptens. Hier wiederum störte malerisch auf der mit einem Stufenaufbau zweigeteilten Szene der Rückabschluß, ein zu nüchtern und unruhig wirkender, figurenbemalter Leinwandvorhang, der mit unschönem Geräusch zusammenfiel.

[1]) Über frühere Inszenierungen von «Antonius und Cleopatra» berichtete ich im Shakespeare-Jahrbuch 1907, S. 365 (Beerbohm-Tree in London) und im Beiblatt zur Anglia 1908, S. 105 (Max Grube in Düsseldorf).

Auch die Regie nutzte die Möglichkeiten der Kontrastierung Rom-Ägypten nicht genügend aus. (Ansätze dazu waren in den steifen Bewegungen der Triumvirn z. B. bemerkbar.) Sie sollte sich selbst auf Beleuchtung, Verwendung der Musik (die in den Rom-Szenen — gegen Shakespeare — ganz zu unterbleiben hätte) und vor allem natürlich auf die schauspielerische Gestaltung der Inszenierung erstrecken. Allerdings verhält sich wohl die Art der Kleopatra-Darstellerin, Frau Rottmann, den Intentionen stilisierender Szenenführung gegenüber offenbar recht spröde, das zeigte ihre mehrfache vergebliche Bemühung, in einer ägyptisierend eckigen Bewegung zu verharren. Dies würde ebenso zu verschmerzen sein wie der Verzicht auf die Erscheinung der braunen Zigeunerin und selbst die Wahl der fast salonmäßig modern wirkenden Haartracht, wenn die Schauspielerin imstande gewesen wäre, mit inneren Ausdrucksmitteln das Bild der Teufelin vom Nil mit ihren Launen, Lügen, Lüsten zu zeichnen. Aber diese Kleopatra (von etwas bavariahafter Statur) schillert nicht, sie «schillert». Sie stammt weder vom Nil noch sonst aus irdischen Bezirken, sondern aus Heroinien. Sie bereitet auf ihre Weise zwar schon in der ersten Szene, wo sie bereits nichts anderes zu sein scheint als eine um ihr Reich besorgte recht mannhafte Königin, auf den «Liebestod» der letzten vor; daß das Schlängchen in dem apart gewählten Schlangentod die größte Sensation seines Lebens auskostet, daß also die Darstellerin die letzte Szene aus den ersten entwickle, wäre das Umgekehrte und Zutreffendere.

Antonius und Kleopatra sind in Frankfurt ein ungleiches Paar. Eine ihrer Mittel allzu bewußte reife Schauspielerin, und ein junger, noch mit der Form ringender Künstler wie Herr Karl Ebert. Er erschöpft Antonius längst nicht, ist überhaupt zu viel vom Kriegs-, zu wenig vom Weibmann, aber er markiert doch jede Station auf Antonius' Schicksalspfad und ist in Momenten (wie in dem stummen Spiel bei der Meldung von Kleopatras angeblichem Selbstmord) packend.

Sonst sah man mehr mittelmäßige als gute Leistungen; von letzteren fielen besonders Fräulein Hofer als Dienerin Charmian, Herr Pfund als finsterer Pirat Menas, Herr Manz als Cäsar, Herr Sachs als komischer Bauer, Herr Pröckl als Antonius' junger Kampfgenosse Eros auf. Hingegen war Herr Pfeil als Enobarbus zunächst ein gemütlicher alter Herr und nachher ein ungemütlicher; von seelischem Zusammenhang zwischen diesem und jenem war nichts zu verspüren.

Man bringt in Frankfurt 6—8 Sprecher mehr auf die Bühne als in früheren Bearbeitungen. Das ist gewiß besonders während des Krieges kein Vorteil, wo selbst unentbehrliche Auftritte offenbar nicht zu bewältigen sind. Gerade die phantastischen Szenen (die des Wahrsagers und der Wachsoldaten) versagten einigermaßen, wie noch so manche andere. Müßte nicht gleich in der Eingangsszene der Ruf «Botschaft aus Rom» hineinschmettern in das Liebeslager wie eine Posaune des Gerichts?

Die Aufführung hat, — und das ist ihr Verdienst — zum erstenmal eine Übersetzung Friedrich Gundolfs als Ganzes verwendet; bisher waren Gundolfs Fassungen nur von Kronacher (in Karlsruhe bei «Viel Lärm um nichts») und Legband (in Freiburg bei «Romeo und Julia») für einige Szenen herangezogen worden. Für «Antonius und Kleopatra» ist die Erprobung einer neuen Übertragung um so erwünschter, als für dieses Stück die des «Schlegel-Tieck», die vom Grafen Baudissin herrührt, vielleicht am wenigsten genügt. Sie holpert

und stolpert oft grausam über die Shakespeareschen Rythmen hinüber. Gundolfs Verse sind umgekehrt von großer klanglicher Schönheit und ein akustischer Genuß besonders an den lyrischen Ruhepunkten. Im einzelnen stecken sie voller Feinheiten. Während Antonius vor dem Wegzug nach Rom sein volles Herz Kleopatra bei Baudissin «zum Gebrauch», bei Paul Heyse (in einer gleichfalls auf dem Theater, z. B. von Grube bei den Festspielen des Düsseldorfer Goethevereins benutzten Übersetzung des Stückes) «in deiner Pflicht» zurückläßt, so bei Gundolf — in der besten Ausdeutung des englischen «in use with you» — «zur Verfügung». Statt «Throne sind Staub» heißt es sinngemäßer: «Länder sind Lehm». Kühne Modernismen wie der Ausdruck «Des Cäsar Johann» für eine Kreatur des Octavius, gute Neubildungen wie die «Auffahrt seines Grimms» (für Aufführung) oder «Herzen, die mich umhündeln», hört man so gern, wie man auf ausgewaschene Worte als Zeitung (für Botschaft) ganz oder teilweise verzichtet. Aber es ist andererseits nicht zu leugnen, daß die Übersetzung (zu schweigen von kleinen Geziertheiten, wie der Anrede «Süßte Königin») unter einem Mangel an Plastik leidet, die ihre Bedeutung für die Bühne (nur hiervon ist hier zu sprechen) beeinträchtigt. Bei Heyse sagt, durchaus im Sinne des Originals, Antonius zur Erklärung seiner schleunigen Abreise: «*Was dir zumeist mein Geh'n erklären muß, ist Fulvias Tod*», bei Gundolf «*Was bei Euch mein Geh'n am besten rette . . . .*». Solcher Verschwommenheiten des Ausdrucks wären zahlreiche zu nennen. Der Übersetzer spricht in der Einleitung zu seiner Gesamtausgabe [1]) davon, daß er sich nie «mit Näherungen begnügt habe, wo Deckungen möglich waren». Es scheint mir noch die Frage, ob dem Dichter mit der unbedingten Befolgung dieses Prinzips wirklich gedient ist, wenn die «Näherung» den Sinn seiner Worte klarer machen kann als die «Deckung». Unzweifelhaft haben einige bedeutende Momente der Dichtung, trotzdem die beiden Hauptdarsteller tüchtige Sprecher sind, in der Frankfurter Aufführung unter der fehlenden Klarheit des Ausdrucks und einer gelegentlichen Künstelei, die besonders bei den an sich schon hier oft recht wortkargen Tatsachenberichten verhängnisvoll werden kann, gelitten. Der jüngste Übersetzer Shakespeares hat nach seiner Absicht sein Werk in erster Linie zum «Verlautbaren» bestimmt. Aber ich zweifle, ob es diesen Zweck je voll erfüllt. Gewiß hat diese trotz allem dankenswerte Probeaufführung nicht so die Gesten der Verse zu geben vermocht, wie jener es sich wünschen mag. So lange die Bühne von diesem idealen Zustand entfernt ist, der zugleich mit einem Zuhörerkreis von ungewöhnlicher Aufnahmefähigkeit rechnet, wird sie gut tun, bei den wenigen Aufführungen von «Antonius und Kleopatra» auch fürderhin zu der ausgezeichneten, wenn gelegentlich auch wohl etwas zu polierten und weichen Übersetzung Paul Heyses zu greifen, mit der die Gundolfs übrigens manche glückliche Wendung gemein hat. Einer Erprobung der Gundolfschen Verdeutschung von «Macbeth», welche an dem Dessauer Hoftheater in Aussicht genommen ist, wird man nichtsdestoweniger mit starkem Interesse entgegensehen.

[1]) Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. I. Band. Berlin, Georg Bondi. — Eine Besprechung dieses Bandes durch Marie Gothein findet sich im Shakespeare-Jahrbuch 1911.

Heidelberg. Dr. Ernst Leopold Stahl.

Shakespeare auf Schweizer Bühnen.

Die drei beachtenswerten Theater in der Schweiz: Zürich, Basel und Bern sind in der glücklichen Lage, in ihren derzeitigen künstlerischen Leitern selbstschaffende Regisseure zu besitzen, und an allen drei Theatern finden wir vorbildliche Inszenierungen.

Direktor Dr. Alfred Reucker in Zürich war der erste, der nach Bayreuth den «Parsifal» brachte. Man kam damals aus aller Welt nach Zürich, um sich zu überzeugen, wie der «Parsifal» außerhalb Bayreuths wirken würde und wie ein Stadttheater mit verhältnismäßig geringen Mitteln ein so anspruchsvolles Werk in Erscheinung bringen könne.

Das Stadttheater in Basel brachte unter Direktor Leo Melitz als zweite Bühne nach Dresden den «Rosenkavalier» von R. Strauß in origineller Form, vorbildlich für mittlere Bühnen, und Direktor Albert Kehm in Bern, der erst seit zwei Jahren dort waltet, brachte in dieser Zeit manche Neuinszenierung, die beachtenswert war.

Im Jahrbuch von 1915 sagt Paul Marx am Schluß seines Artikels: «Shakespeare und die modernen Bühnenprobleme (seit 1907)»: «Wenn zwar durch jede Aufführung eines Shakespeareschen Stückes das Interesse für Shakespeare geweckt bzw. gefördert wird, so würde ich es doch lieber sehen, wenn sich die kleineren Theater damit begnügen würden — so wie sie es auch mit den modernen Stücken machen —, sich an die schon erprobten und durchgesetzten Shakespeare-Inszenierungen zu halten, und mehr Wert darauf legten, eine möglichst gute schauspielerische Darstellung zu erhalten.»

Nun, gute schauspielerische Darstellung ist die Grundbedingung nicht nur für die Theater in der Schweiz und nicht nur für Shakespearesche Stücke.

Mit dem Rat, uns an erprobte Shakespeare-Inszenierungen zu halten, können wir aber wirklich nichts anfangen. Das Bessere ist auch hier immer Feind des Guten, und wenn die Spielleiter der mittleren Theater schöpferische Ideen haben, so sollen sie sie ausführen, unbekümmert darum, ob man es ihnen nachmachen will oder nicht. Es ist erfrischend — um bei den drei Schweizer Theatern zu bleiben — ein Shakespearesches Stück abwechselnd in Basel, Bern oder Zürich zu sehen, mit ganz anderen szenischen Mitteln gleiche Erfolge zu beobachten.

Direktor Dr. Reucker brachte in Zürich vor längerer Zeit «Macbeth» und vor ganz kurzer Zeit «Wie es euch gefällt» in Bühneneinrichtungen von ganz besonderem Reiz. Speziell das letzte Werk, das sich bisher auf keiner Bühne dauernd gehalten hat, erzielte einen ganz außerordentlichen Inszenierungserfolg. Das Stück konnte in einer Spielzeit mehr als ein dutzendmal aufgeführt werden und wurde auch in der folgenden Spielzeit mit dem gleichen Erfolge wieder aufgenommen. Ich muß es Dr. Reucker überlassen, über seine Inszenierungen näheres zu berichten, und halte mich an das, was wir in Basel getan.

Seit Eröffnung des neuen Stadttheaters (Oktober 1909) haben wir in Basel 12 Shakespearesche Stücke 76 mal aufgeführt, und zwar «Hamlet» (14), «Sommernachtstraum» (12), «Was ihr wollt» (11), «König Lear» (9), «Julius Cäsar» (7), «Kaufmann von Venedig» (5), «Wintermärchen» (4), «Richard III.» (6), «Bezähmte Widerspenstige» (3), «Macbeth» (2), «Othello» (2), «Romeo und Julia» (1).

Außer «Romeo und Julia», das noch in hergebrachter Form gespielt ward und außer «Othello», das mit Bassermann in Reinhardtscher Einrichtung, und

«Kaufmann von Venedig», das mit Possart nach Münchener Einrichtung gegeben wurde, sind alle drei genannten Werke in neuer Einrichtung auf einer von dem Hergebrachten vollständig abweichenden Szene zur Darstellung gebracht worden.

Wir haben in Basel für Shakespearesche Stücke drei verschiedene Szeneneinrichtungen, je nach dem Charakter des Werkes, eingerichtet. Für die großen tragischen Werke «Macbeth», «Lear», «Hamlet» steht eine zweiteilige Bühne zur Verfügung in folgender Art: Vier schwere steinerne Säulen flankieren die Vorderbühne und lassen zwischen sich Raum zum Auftritt. Die Säulen tragen eine verschiebbare Decke, derart, daß den Säulen entsprechend vier kreisrunde Öffnungen in der Decke die Verschiebung nach oben oder unten ermöglichen, wodurch je nach Bedarf niedere Innenräume oder große Durchblicke nach hinten geschaffen werden können. Hinter dem zweiten Säulenpaar beginnt die erhöhte Hinterbühne, die durch Stufen mit der Vorderbühne verbunden ist und durch passende Dekorationsstücke (Meeresufer — Felsen — Balustrade usw.) von der Vorderbühne getrennt werden kann. Bei kleinen Innenräumen wird die Vorderbühne durch heraldisch bemalte oder auch einfarbige Vorhänge abgeschlossen. Auf der Hinterbühne können unentbehrliche Dekorationsstücke unbeschränkt aufgestellt werden. Diese Einrichtung konnte auch für «Richard III.» gebraucht werden, wobei sich eine Kombination von Vorder- und Mittelbühne zweckentsprechend erwies. Für «Julius Cäsar» wurde eine in helleren Farben gehaltene Szene hergestellt. Die Vorderbühne blieb offen. Oberhalb der Stufen, die zur Mittelbühne führten, standen zwei verschiebbare Säulen, die ebensowohl eine breite Öffnung ermöglichten, wie eine teilweise Schließung. Hinter der Mittelbühne ging der Bühnenboden in breiten Stufen hinab. Diese Dreiteilung der Bühne ermöglichte ebenso natürliche wie wirkungsvolle Gruppierungen bei der Forumszene und bei den Schlachtszenen des letzten Aktes. Ich gehe hier nicht auf weitere Details ein, kann aber nur sagen, daß das Shakespearesche Werk möglichst ungekürzt und deutlich in dieser Bühneneinrichtung zur Geltung kam.

Vollständig abweichend von diesen beiden, in ähnlicher Weise auch anderwärts verwendeten Stilbühnen, war unsere Einrichtung der Shakespeareschen Lustspiele.

«Was ihr wollt» haben wir mit feststehender Hinterbühne in 3 Akten gespielt. Der erste Akt umfaßte vom Original den I. Akt und die 1. 2. 3. Szene des II. Aktes, schloß also mit der Trinkszene: «*es ist jetzt zu spät zu Bette zu gehen. Komm Junker! komm Junker!*», wobei der Narr nach vorn kam und den Kanon wieder begann, in den Tobias und Christof lallend einfielen. Der zweite Akt umfaßte den Rest des II. Aktes, den ganzen III. Akt und die 1. Szene des IV. Aktes des Originals, endete also mit dem Zusammentreffen Olivias und Sebastians. Der III. Akt brachte den ganzen Rest. — Die Hauptdekoration bildet der Gartenraum vor dem Hause Olivias auf der Mittelbühne. Diese ist ungefähr einen halben Meter hoch über der ersten Gasse, die als Straße galt und von dieser durch eine halb mannshohe, durchbrochene Balustrade getrennt und in der Mitte durch Stufen mit ihr verbunden. Um dem Schauplatz, der mit wenigen Ausnahmen den ganzen Abend gleich bleibt, die Einförmigkeit zu nehmen, ist er sehr reich gegliedert. Links zieht sich über die ganze Bühne das Haus Olivias mit hinten rechtwinklig vorspringendem Balkon, der sich gangartig bis zur Mitte zieht und dort eine Art Dach bildet, worunter dann das

Trinkgelage stattfindet. Vom Balkon herab geht eine breite Treppe nach vorn, die zwischen sich und dem Hause einen dunklen Gang läßt, wodurch Tobias, Maria und das Gesinde auftritt und abgeht, während Olivia von oben herabkommt. Vor dem Gange links, dicht an der Straße, ist eine Tür, die sich am Fuß der Treppe gegen die Bühne öffnet. Dort ist der dunkle, stallartige Raum, in den Malvolio gesperrt wird. Rechts, zwei Stufen über der Mittelbühne erhöht, steht eine terrassenartige Laube, hinten durch mannshohes Gebüsch abgeschlossen. Diese Terrasse, mit Sitzgelegenheit, bietet den Schauplatz für einige Oliviaszenen. Hinter das Gebüsch und zugleich in den dunklen Hausgang, verstecken sich Tobias, Maria, Christof und Fabio in den verschiedenen Malvolioszenen. Zwischen dem Gebüsch und dem bis zur Mitte vorspringenden Balkon führt ein laubenartiger Gang schräg von der Mitte nach rechts hinten hinunter auf die Hinterbühne, von wo aus durch Pinien der Blick auf die Stadt geht.

Durch diese Anordnung sind Auftritte und Abgänge möglich von der Straße rechts und links vorn, durch den Hausgang, über die Balkontreppe und durch den Laubengang. Mit Zuhilfenahme des Orchesterraumes wird ein neuer Auftritt gewonnen in folgender Weise. Gelbbraune Gardinen und gleichfarbige, tief herabhängende Sofitten schließen in der ersten Szene die Hauptdekoration ab und bilden einen Innenraum. Die nach dem Publikum sichtbare Wand des Orchesters ist mit Mauerstücken verkleidet. Die Mitte, in Höhe des Bühnenbodens mit einer breiten Platte bedeckt, von wo eine Treppe seitwärts hinabführt und sich — dem Publikum dann nicht mehr sichtbar — in der Tiefe verliert. Von hier aus tritt Valentin auf, als käme er von der, in der Nähe des Hafens niedriger gelegenen Stadt, wo das Haus Olivias angenommen wird. Die zweite Szene zeigt nach ganz kurzer Verdunkelung Olivias Garten mit der davorliegenden Straße; und wieder über die Treppe aus dem Orchesterraum kommen aus dem Hafen Viola, der Schiffshauptmann und die Matrosen. Die Letzteren lagern sich während des Zwiegespräches auf Treppe und Platte und treten gierig näher, wenn Viola dem Hauptmann das Gold gibt. Der Abgang ist dann oben auf der Straße nach dem höher gelegenen Schlosse des Herzogs. Tobias und Maria treten hierauf von hinten durch den Laubengang in den Garten; Christof kommt von der Straße her über die Mittelstufen hinauf. — Nach der dritten Szene fällt, während kurzer Verdunkelung wieder die Gardine der ersten Szene, und wir befinden uns abermals beim Herzog. Gleiche offene Verwandlung führt in der fünften Szene zur Hauptdekoration zurück und so bis zur zweiten Szene des II. Originalaktes, wo eine Straßendekoration vorfällt, in der sich die Szene Violas und Malvolios abspielt. Dann bleibt die Hauptdekoration bis zum Aktschluß. Der zweite Akt (4. Szene II. Akt des Originals) zeigt zunächst dasselbe Bild wie die 1. Szene des ersten Aktes. Der Narr kommt über die Orchestertreppe und geht auch dort wieder ab. Von da ab bis zum Schluß des Stückes findet keine Szenenveränderung mehr statt.

Nach dem Abgang aller Personen fällt der Hauptvorhang, und der Narr tritt auf die Platte des Orchesterraumes, von wo aus er ad spectatores mit Begleitung der Trommel den Prolog spricht. Der Zuschauerraum wird sofort nach dem Fallen des Vorhanges erhellt, so daß der Narr in vollem Licht steht. Mit Schluß des Prologes geht er nach einer Verbeugung über die Treppe hinab.

Diese ganze Einrichtung ist von großer Intimität. Sie zeigt genügend szenische Bilder, um die Phantasie anzuregen, und sie verwirrt und zerstreut

nicht durch auffällige, bunte Dekorationen. Das Auge des Zuschauers findet leichte Befriedigung, und das Gehör wird nicht durch andere Sinne abgelenkt. Das Wort des Dichters kommt zu voller Bedeutung, und doch ist szenische Wirksamkeit genügend vorhanden. Die Hauptdekoration kann so gestellt werden, daß sie dem Auge volle Befriedigung gibt; und durch die von mir bereits erwähnte reiche Gliederung entsteht trotz des langen Anblicks keine Ermüdung. Das Auge hat sich an den Anblick gewöhnt und lenkt nicht mehr ab. Gerade das scheint mir ein außerordentlicher Vorteil; denn bei Shakespeare, wo das Wort soviel bedeutet, sollten dekorative Ablenkungen möglichst vermieden werden.

Das geht allerdings nicht bei allen Werken unseres Dichters. Der «Kaufmann von Venedig» verlangt das bunte Treiben der Lagunenstadt; der «Sommernachtstraum» verlangt den Zauber des mondscheindurchfluteten Waldes. «König Lear» verlangt den Sturm der Heide, das wogende Kornfeld.

Über die Inszenierung dieser Stücke an einer mittleren Bühne wie Basel, sei mir ein anderes Mal zu sprechen vergönnt. Leo Melitz.

«Hamlet» am Grazer Stadttheater.

Wie auch im Kriege selbst bei den beschränkten Mitteln der Grazer Bühnenleitung klassische Kunst ohne Rücksicht auf kleinliche Übertragung des berechtigten Ekels vor Englands Kriegsführung auf seine großen Geister gepflegt werden kann, zeigten die Grazer Aufführungen des «Hamlet» im Februar 1916 vor vollem Hause: sie waren ein Beweis der jetzt so viel angefochtenen deutschen Objektivität.

Die Titelrolle fand in einem jungen, nur vorübergehend kriegsdienstbeurlaubten Gast, Dr. Paul Camill Tyndall, einen Darsteller, dem stellenweise überaus eindrucksvolle Szenen gelangen, wenn auch sein Hamlet entweder nicht gleichmäßig durchdacht oder übermäßig nervös-sprunghaft aufgefaßt war. Regietechnisch hat sich in Graz das Prinzip der «neuen Shakespearebühne des Münchener Hoftheaters» durchgesetzt, das bereits im Oktober 1913 einen recht schönen, wenn auch noch manchmal auf der Hinterbühne etwas zu dekorativen «Coriolan» gezeitigt hatte. In ziemlich engem Anschluß an die in G. Amundsens mit Klein und Kilian herausgegebenen 22 Szenenbilder dieser Münchener Bühne (1911) sind die Verwandlungen aufs nötigste beschränkt und zumeist bei Verdunkelung, seltener durch einfaches Aufziehen des Hinterbühnenvorhangs flink bewerkstelligt worden, wobei nur ab und zu der durch die Kriegslage bedingte Personalmangel einige milde zu beurteilende Verzögerungen mit sich brachte.

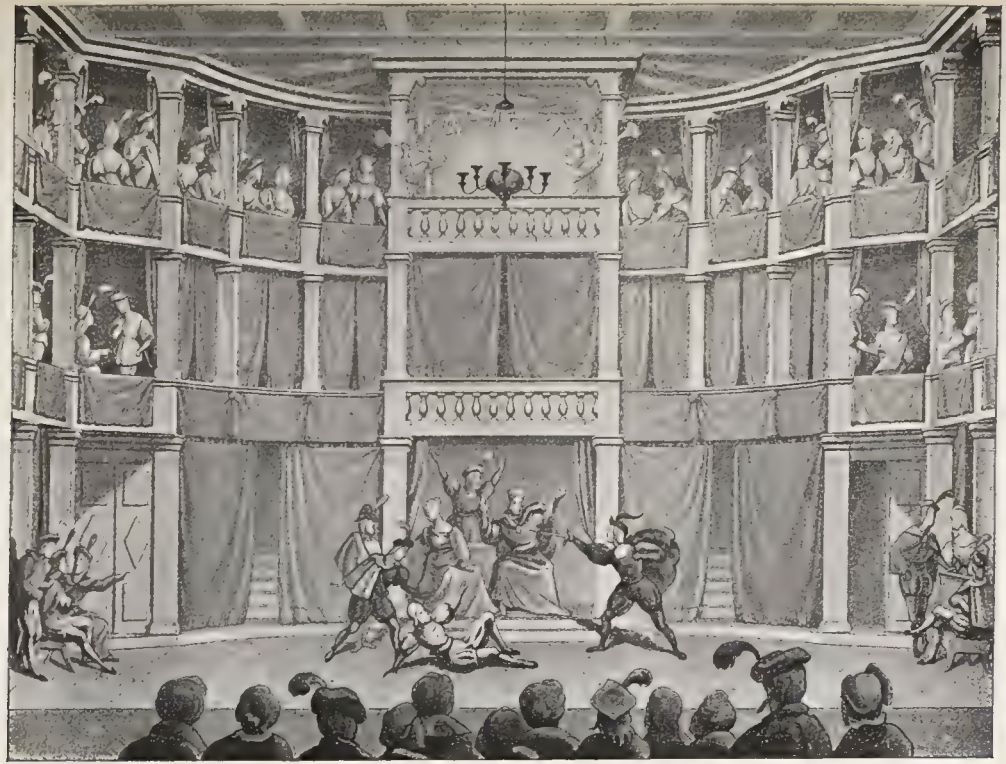
Beim Aufgehen der Kurtine erblickt man, leider von einem größeren roten und dahinter von einem kleineren grünen gemalten Vorhangbogen vorne umrahmt, die Münchener Grunddekoration: eine nicht sehr tiefe Vorderbühne, durch den Vorderbau in strenger, ganz schmuckloser graugrüner Steindekoration abgeschlossen, links und rechts in dieser je eine seitliche Türöffnung, hinten begrenzt durch die stufenlose breite Hinterbühnenöffnung, die einen zweiteiligen graublauen Vorhang seitlich spielen lassen kann. Auf dieser Vorderbühne vor dem geschlossenen Vorhang spielen 7 von den 21 Szenen des Stückes,

die zumeist durch ein rechts oder links vor dem Vorhang an den Eckpfeiler gestelltes rundes oder eckiges Tischchen mit Stühlen als Innenraumszenen gekennzeichnet sind: I, 3; II, 1; III, 2a; III, 3; IV, 3; IV, 6; V, 2a.

Die Hinterbühnenbilder sind mit wechselnden plastischen Ortsandeutungen und Möbeln sowie gewöhnlichen gemalten Hintergründen ausgestattet. Ihrer 6 wurden verwendet. 1. Die einfache Terrasse mit kleiner Treppe in der Mitte, links und rechts von dieser an die Mauer anschließend Steinbänke (I, 1; I, 4). — 2. Durch Herablassen eines mehrteiligen Säulenbogens im Hintergrunde wurde dieselbe Dekoration zu einer Art Gallerie umgestaltet (I, 5). — 3. Der Thronsaal mit einfacher romanischer Hinterwand, vor deren Mitte die auf einer breiten Stufe stehenden Thronsessel, links und rechts in der Wand je eine Türe mit Portiere (I, 2). — 4. Zimmer im Palaste mit gotischer Hinterwand, sonst gleich angeordnet wie 3. (II, 2; III, 1; III, 2b; IV, 3; IV, 7; V, 2b).— 5. Gemach der Königin: an der Rückwand in der Mitte ein überlebensgroßes Königsbild, davor das Ruhebett, auf dem sitzend die Mutter Hamlet empfängt, rechts eine Portierentüre, hinter der Polonius lauscht und fällt, links eine Glastüre mit breiter Schwelle, davor eine halboffene Portiere: hier erscheint der Geist im Hauskleide. — 6. Friedhof mit hochgelegener Abschlußmauer und ebensolchem Gittertor in der Mitte; der Prospekt zeigt Meer und Himmel. Die Grabkreuze und -steine sowie die Trauerweiden und andere Bäume geben ein sehr buntes Bild, das entfernt an einen alpenländischen Dorfkirchhof gemahnt. Das Grab Ophelias liegt tief, rechts knapp hinter der Linie des Vorhanges. Hamlet und Horatio treten — ebenso wie später der Leichenzug — durchs Gittertor ein und halten sich zunächst oben nahe der Mauer; das Leichengefolge gruppiert sich ebenso vornehmlich mehr hinten und oben. Hamlet und Horatio verbergen sich rechts vor dem Eckpfeiler der Hinterbühnenöffnung.

Für eine Wiederholung der Aufführung möchte man einige kleine Änderungen wünschen: Die Wasserdämpfe beim Auf- und beim Abtreten des Geistes sowie die diesen begleitende — ihn oft aber auch erst suchende — violette Beleuchtung, die, von der Seite her kommend, einen höchst körperlichen Schatten an die Hinterwand warf, könnten wegbleiben. Beim Schauspiel im Schauspiel nahm der Hof im Hintergrunde Platz, Ophelia und Hamlet rechts knapp am Hinterbühnen-Ausschnitt, Horatio ihnen gegenüber an einem von der vorigen Szene, die durch einfaches Vorhangaufziehen verwandelt wurde, stehen gebliebenen Tischchen. Nun wurde ein einfaches Ruhebett hereingetragen und in der Mitte der Vorderbühne aufgestellt. Dadurch ergaben sich zwei Übelstände: Schauspielkönig und -Königin agierten zwischen diesem Bett und dem nur wenig erhöhten Throne des wirklichen Königspaares mit dem Rücken gegen den Zuschauerraum und verdeckten so auch zeitweilig die Züge des zu beobachtenden Claudius. Da müßte mindestens die Thronstufe stärker erhöht werden. So wünschenswert die Weglassung unserer sonstigen Zwischenaktsmusik ist, so möchte man auch gerne auf das Fallen der Kurtine bei Aktschluß verzichten; dann müßten freilich kurze Fanfaren oder dgl. hinter der Szene den Akteinschnitt andeuten, ein im Sinne der frühneuenglischen Bühne historisches und, wie ich meine, recht stimmungsvolles Mittel, das die langen Aktpausen entbehrlich machte.

Albert Eichler.

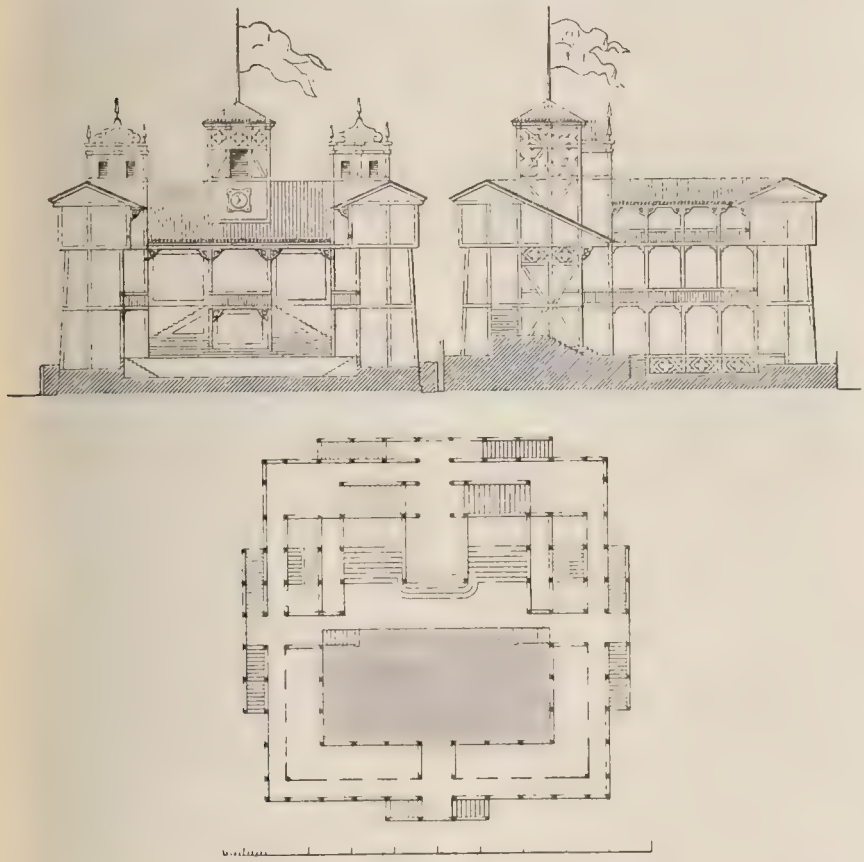


M. Hauschild's Rekonstruktion einer geschlossenen altenglischen Bühne.

Hamlet, Akt V.

Altenglische Bühnenrekonstruktionen von 1836.

Beifolgende Abbildungen stammen aus dem Werke «Ben Jonson und seine Schule, dargestellt in einer Auswahl von Lustspielen und Tragödien, übersetzt und erläutert durch Wolf Grafen von Baudissin» (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836), wo sie auf zwei eingeklebten Kupfertafeln sich befinden. Im Vorwort, S. XV, ist über dieselben nur folgendes zu lesen: «Um ihnen [d. i. meinen Lesern] ferner die so unerläßliche deutliche Anschauung von der Construction und Einrichtung der damaligen Scene zu erleichtern, habe ich eine geometrische Ansicht, Durchschnitt und Grundriß des Fortunatheaters hinzugefügt; die Hauptdimensionen sind nach dem schriftlichen Kontrakt [bei Collier, History of Engl. Dram. Poetry, 1831, III 303 ff.] entworfen, welchen Alleyn mit ihrem Erbauer abschloß. Höchst schätzbar sind mir für diese Bemühung Tieck's



Sempers Rekonstruktion des (offenen) Fortuna-Theaters.

Andeutungen und Berichtigungen gewesen, welcher nach wiederholten freundlichen Prüfungen und Abänderungen dem gegenwärtigen Entwurf seine Zustimmung erteilt hat. Man sieht, wie die Fortuna bei weit geringerer Tiefe die modernen Bühnen an Breite übertraf, und wie vielmehr die Schauspieler gezwungen waren, vorn zu agieren.»

Die nebenstehende Bildtafel, eine «Innere Ansicht einer Altenglischen geschlossnen Bühne, Hamlet, Act V» darstellend, hat im Original 170 × 120 mm Bildfläche. Sie ist von «M. Hauschild» gezeichnet, über den ich nichts näheres angeben kann.

Die obenstehenden drei Textbilder, zusammen mit einer hier fortgelassenen Außenansicht, bilden eine zweite Tafel mit der Überschrift «Façade, Durchschnitte und Grundriß des Sommer-

Theaters 'The Fortune'». Als Zeichner nennt sich ein Herr «Semper». Das kann wohl kein anderer sein als der rühmlichst bekannte Architekt Gottfried Semper (1803—1879), der 1834 als Architektur-Professor an die Dresdener Akademie gekommen war und bald dort zu Tieck in Beziehungen trat. Neigung zu archäologischen Rekonstruktionen hat G. Semper mehrfach betätigt, wie auch sein Interesse an Theaterbauten sich wiederholt, vor allem in dem glänzenden Dresdener Hoftheater von 1841 (das 1869 abgebrannt ist), gezeigt hat. Wenn unsere Rekonstruktion des Fortuna-Theaters (1600) von einem so bedeutenden Fachmanne wie Gottfried Semper herrührt, darf sie natürlich unser doppeltes Interesse beanspruchen. Aber auch ohne dies braucht sie einen Vergleich mit der modernen Rekonstruktion von W. H. Godfrey und W. Archer, welche wir im Jahrbuch XLIV 159 ff. mitgeteilt haben, nicht zu scheuen.

Beide Tafeln sind von «Schwechten» gestochen.

Das große Interesse, das die deutschen Romantiker der Rekonstruktion der altenglischen Bühne entgegenbrachten, spricht sich wiederholt namentlich bei Tieck aus und hat auch zu jenem Tieckschen Grundriß geführt, den Immermann in seinem «Reisejournal» von 1833 (Hempl X 138) mitteilen konnte.

Leipzig. Max Förster.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1915.

Altenburg, Sachs.-Alt., Herzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 3.

Altona, Stadttheater. Romeo 2. — Irrungen 4. — Sommernachtstraum 6. — Hamlet 6.

Arnstadt, Fürstliches Theater. Romeo 1. — Othello 1.

Baden b. Wien, Jubiläumstheater, Sommernachstraum 1.

Basel, Stadttheater. Was ihr wollt 3. — König Lear 4. — Othello 1. — Sommernachtstraum 5.

Bautzen. Othello 2.

Berlin, Kgl. Schauspielhaus. Julius Caesar 1. — Antonius und Cleopatra 18.

Berlin, Deutsches Theater. Wintermärchen 22. — Sommernachtstraum 9. — Kaufmann 3. — Hamlet 10. — Was ihr wollt 5.

Berlin, Volksbühne (Theater am Bülowplatz). Kaufmann 24. — Sturm 29. — Hamlet 7.

Bern, Sommernachtstraum 6. — Hamlet 4.

Beuthen, Ober-Schles. Othello 1.

Bonn, Was ihr wollt 2. — Kaufmann 2.

Braunschweig, Herzogliches Hoftheater. Lärm um nichts 2. — Romeo 4. — Widerspenstige 2.

Bremen, Stadttheater. Was ihr wollt 7. — Sommernachtstraum 2. — Wintermärchen 2.

Bremerhaven, Stadttheater. Wintermärchen 6. — Was ihr wollt 1 (Gastspiel). — Romeo 1.

Breslau, Lobe-Theater. Kaufmann 2. — Othello 7.

Breslau, Thalia-Theater. Widerspenstige 7.

Bromberg. Kaufmann 3. — Othello 3. Romeo 2.

Cassel, Kgl. Theater. Othello 3. — Sommernachtstraum 1.

Chemnitz, Neues Stadttheater. Hamlet 4.

Coburg, Herzogl. Sächs. Hoftheater Romeo 1.

Cöln, Schauspielhaus. Othello 5. — Was ihr wollt 6.

Cottbus. Kaufmann 2. — Romeo 2.

Crefeld. Othello 1.

Danzig. Stadttheater. Othello 1.

Darmstadt, Großherzogliches Hoftheater. Hamlet 1. — Sommernachtstraum 4. — Coriolan 2.

Döbeln. Wintermärchen 2.

Dortmund, Stadttheater. Richard III. 1. — Kaufmann 3. — Othello 2.

Dresden, Kgl. Schauspielhaus. Hamlet 4. — Othello 4. — Lärm um nichts 10.

Dresden, Volkswohltheater. Othello 1 — Wintermärchen 2.

Duisburg. Romeo 2. — Hamlet 2.

Düsseldorf, Stadttheater. Romeo 1. — Hamlet 2.

Düsseldorf, Schauspielhaus. Kaufmann 13 und 1 mal in *Düren*. — Was ihr wollt 13.

Eisenach. Wintermärchen 1.

Elbing. Romeo 3. — Lärm um nichts 1. — Richard III. 1.

Erfurt, Stadttheater. Othello 4.

Essen, Ruhr, Stadttheater. Sommernachtstraum 5.

Flensburg. Kaufmann 1. — Widerspenstige 3.
Frankfurt, Main, Schauspielhaus. Was ihr wollt 8. — Romeo 8. — Kaufmann 6. — Hamlet 1. — Antonius und Kleopatra 2.
Freiburg, Breisgau. Othello 1. — Sommernachtstraum 2.
Fürth, Bayern. Hamlet 1. — Othello 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
Görlitz. Kaufmann 2. — Was ihr wollt 2.
Göttingen. Lärm um nichts 2.
Graudenz. Was ihr wollt 2.
Halle, Saale, Stadttheater. Was ihr wollt. 3.
Hamburg, Stadttheater. Komödie der Irrungen 2.
Hanau. Othello 2.
Hannover, Kgl. Theater. Sommernachtstraum 6. — Widerspenstige 5.
Hannover, Residenz-Theater. Widerspenstige 3.
Heilbronn, Neckar. Othello 1.
Hildesheim. Liebesleid und -lust 4.
Innsbruck, Stadttheater. Hamlet 2.
Karlsruhe, Baden, Großherzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 1.
Kiel, Stadttheater. Sommernachtstraum 3. — Wintermärchen 4. — Kaufmann 3.
Leipzig, Neues Theater. Wintermärchen 2. — Hamlet 2. — Kaufmann 4.
Leipzig, Altes Theater. Wintermärchen 5. — Hamlet 4. — Was ihr wollt 2. — Macbeth 2. — Kaufmann 8.
Linz, Donau, Landestheater. Widerspenstige 2.
Lübeck, Stadttheater. Caesar 2. — Sommernachtstraum 3.
Magdeburg, Stadttheater. Was ihr wollt 2. — Othello 2.
Mainz, Stadttheater. Was ihr wollt 3. — Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 2.
Mannheim, Großherzogliches Hoftheater. Lärm um nichts 3. — Hamlet 4.
Meiningen, Herzogliches Hoftheater. Kaufmann 2.
Meran, Stadttheater. Macbeth 1.
Metz, Stadttheater. Hamlet 3.
Milwaukee, Pabst-Theater. Hamlet 2.
München, Kgl. Hoftheater. Wintermärchen 5.
München, Kgl. Residenztheater. Lärm um nichts 8. — Sturm 7.
München, Münchener Volkstheater Kaufmann 8. — Lear 4. — Hamlet 5.
München-Gladbach. Othello 1.
Nürnberg, Stadttheater. Hamlet 2. — Sommernachtstraum 1. — Othello 3. — Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
Oldenburg, Großherzogliches Theater. Widerspenstige 3. — Othello 2.
Osnabrück. Was ihr wollt 3 mal und 1 mal in *Minden.* — Kaufmann 3.
Plauen, Vogtl. Stadttheater. Wintermärchen 2.
St. Pölten. Romeo 1.
Prag, Neues deutsches Theater. Wintermärchen 4.
Prag, Kgl. Böhm. Landes- und Nationaltheater. Othello 1. — Romeo 2. — Maß für Maß 1. — Komödie der Irrungen 1. — Wie es euch gefällt 4. — Kaufmann 1. — Hamlet 8.
Ratibor. Kaufmann 1.
Reichenberg, Böhmen, Stadttheater. Sommernachtstraum 4. — Hamlet 2. — Kaufmann 1. — Othello 1.
Sondershausen, Fürstl. Theater. Romeo 1.
Stettin, Stadttheater. Hamlet 5. — Wintermärchen 1.
Stockholm, Kgl. Theater. Was ihr wollt 2 (Gastspiel). — Sommernachtstraum 2 (Gastspiel).
Straßburg, Els., Stadttheater. Sommernachtstraum 5. — Othello 3.
Stuttgart, Kgl. Hoftheater (Großes Haus). Romeo 4. — Hamlet 4. — Sommernachtstraum 3. — Heinrich IV. 3. — Wintermärchen 2.
Stuttgart, Kgl. Hoftheater (Kleines Haus). Was ihr wollt 2.
Trier, Stadttheater. Was ihr wollt 1.
Ulm, Donau, Stadttheater. Lärm um nichts 2.
Weimar, Großherzogliches Hoftheater. Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Lear 2. — Lärm um nichts 1.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Romeo 2. — Othello 3. — Richard III. 1. — Kaufmann 1.
Wien, Deutsches Volkstheater. Romeo 2. — Hamlet 3.
Wien, Neue Wiener Bühne. Hamlet 6.
Wien, Neues Wiener Stadttheater. Widerspenstige 5.
Wiener Neustadt, Sommernachtstraum 1.
Wiesbaden, Kgl. Theater. Widerspenstige 4.
Würzburg, Stadttheater. Was ihr wollt. 1
Zittau. Kaufmann 2. — Othello 1.
Zürich. Stadttheater. Wie es euch gefällt 10. — Romeo 1.
Zürich, Pfauentheater. Was ihr wollt 1.
Zwickau, Sachsen. Othello 1. — Hamlet 3.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 94 Theatergesellschaften 21 Shakespeare'sche Werke in 675 Aufführungen dargestellt worden. Diese verteilen sich wie folgt:

Der Kaufmann von Venedig	98 mal	durch	23	Gesellschaften
Hamlet	97 „	„	26	„
Ein Sommernachtstraum	75 „	„	22	„
Was ihr wollt	74 „	„	23	„
Ein Wintermärchen	60 „	„	14	„
Othello	59 „	„	28	„
Romeo und Julia	43 „	„	21	„
Der Sturm	36 „	„	2	„
Der Widerspenstigen Zähmung	34 „	„	9	„
Viel Lärm um nichts	29 „	„	8	„
Antonius und Cleopatra	20 „	„	2	„
Wie es euch gefällt	14 „	„	2	„
König Lear	10 „	„	3	„
Komödie der Irrungen	7 „	„	3	„
Liebesleid und -lust	4 „	„	1	Gesellschaft
König Richard III.	3 „	„	3	Gesellschaften
Macbeth	3 „	„	2	„
Julius Caesar	3 „	„	2	„
König Heinrich IV.	3 „	„	1	Gesellschaft
Coriolanus	2 „	„	1	„
Maß für Maß	1 „	„	1	„

Leipzig. Paul Fischberg.

Bücherschau.

Shakespeares Königsdramen. Für die Bühne bearbeitet und herausgegeben von Ernst Lewinger und Rolf Roenneke. Leipzig, Dresden, Berlin, L. Ehlermann [1916], 8°. Bd. 1—5, VIII, 64, 72, 77, 75, 72 SS.

Die beiden Bearbeiter berichten in der Einleitung zum ersten Bändchen von der Voraussetzung und von der Absicht des Unternehmens. Oberregisseur Lewinger, der schon 1892 in Köln die Königsdramen nach Dingelstedts Bearbeitung in Szene gesetzt hatte, sah sich aus guten Gründen veranlaßt, im Jahre 1903 für die Bühne, an der er noch heute wirkt, für das Dresdener Königliche Schauspielhaus, eine eigene Bearbeitung herzustellen. Viele Jahre bewährte sich ihre Verwendbarkeit. Und da Dingelstedts Leistung noch immer durch keine zeitgemäße Gesamtbearbeitung der Königsdramen ersetzt ist, will zur Shakespeare-Feier Lewinger den lange gewünschten Ersatz für Dingelstedt schaffen.

Zugrunde liegt die Übertragung Schlegels, und zwar mit den Änderungen der Ausgaben, die im Auftrage der Shakespearegesellschaft besorgt sind. «Das Schwergewicht wurde auf die Prägnanz des Ausdruckes, auf das Wort gelegt, um dem darstellenden Künstler wie dem Hörer, soweit es mit dem Geist und dem Wesen der Dichtung vereinbar war, Shakespeare sprachgeläufig zu machen.» So äußert sich Roenneke, dem wohl die Aufgabe zufiel, alles Vorhandene nochmals eingehend und sorgfältig zu prüfen, auch neuere Übersetzungen um Rat zu fragen. Nähere Auskunft über Roennekes Anteil wird nicht gegeben. Der Schauspieler und vorzügliche, von Rutz geschulte Sprecher, der mit einer Arbeit über Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater sich 1912 den Greifswalder Doktorhut erwarb, ist ein berufener Mitarbeiter des erfahrenen Bühnenpraktikers Lewinger.

Bisher liegen vor: «König Johann», «König Richard II.», «König Heinrich IV.» und «König Heinrich V.». Dem zweiten Bändchen ist eine Stammtafel der Nachkommen Eduards III. beigegeben. Durchaus gehen den einzelnen Stücken Verzeichnisse der Szenenfolge voran. Vielen Auftritten sind unter dem Text Bühnenpläne angefügt. Anmerkungen Julius Ziehens erscheinen (nicht zu allen Dramen) am Schlusse. Besondere Einleitungen fehlen mit Absicht. Die Aufnahme des «König Johann» wird durch einen Hinweis auf W. Schlegel gerechtfertigt. Dingelstedt hatte ihn übergangen.

Über Dingelstedts Arbeit sagt Lewinger: Wohl habe sie die Königsdramen für die Bühne gewonnen, aber sie erlaube sich Freiheiten mit der Dichtung, die unserer Auffassung widerstreben. Die vielen Änderungen, die dem Dichter Gewalt antun, indem sie seine Figuren und seinen Text oft ganz willkürlich behandeln, seien heute unerträglich geworden.

Selbstverständlich muß jede Bühnenbearbeitung sich mehr oder minder starke Eingriffe erlauben. Sie vertritt den Standpunkt nicht des Philologen, sondern der Bühnenmenschen, die ihre ganze Mühe vertan sehen, wenn sie dem Zuschauer etwas bieten, das nicht augenblicklich wirken kann. Das ist ja die schwere Aufgabe, die von der Bühne gestellt wird: vom Augenblicke hängt alles ab, der einzelne Augenblick kann vernichten, was lange vorbereitet und sorgsam aufgebaut ist. Darum greift der Bühnenkundige gern zu den kleinen Mittelchen, die sich längst bewährt haben, und fügt sie ein, ohne sich um die Frage der Echtheit zu kümmern. Besonders an den gefährlichsten Stellen, etwa am Ende von Auftritten oder gar Aufzügen, leiht er so dem Dichter seine Hilfe. Dingelstedt verschmäht solche Zusätze nicht. In der 3. Szene des 4. Aufzugs vom ersten Teil «König Heinrichs IV.» bietet Blunt den Percy, Worcester, Douglas und Vernon im Namen des Königs Frieden. Er wird auf spätere Antwort vertröstet. Am Schluß des Auftritts sagt Blunt noch: «*I would you would accept of grace and love*». Percy erwidert: «*And may be so we shall*». Blunt geht ab mit den Worten: «*Pray God you do*». Dingelstedt läßt noch jeden der vier in «verschiedenem Ton» sagen: «*Gute Nacht!*» Das steht nicht in Shakespeares Text. Es könnte den Eindruck völliger Zwecklosigkeit erwecken. Gleichwohl meine ich, in diesem winzigen Zusatz den guten Bühnenkenner zu spüren, den ein sozusagen musikalisches Bedürfnis nach einem starkbetonten Ausklang zu dem Zusatz veranlaßte. Bei Shakespeare folgt auf diesen Auftritt noch der Schlußauftritt des Aufzugs. Dingelstedt streicht das. Um so wichtiger war ihm, das Ende des Aufzugs besonders stimmungsvoll zu machen.

Noch in anderem Sinn läßt sich beobachten, daß Dingelstedt den sogenannten Abgang gern selbständig formt, um ihm mehr Wirkung abzulocken. Am Ende des ersten Auftritts des ganzen Stücks sagt Westmoreland nach einer Äußerung des Königs, die sich auf acht Verse erstreckt: «*I will, my liege*». Ebenso läßt am Schluß des 1. Auftritts des 4. Aufzugs Douglas den Worten Percys noch zwei abschließende Verse folgen. Dingelstedt strich diese Schlußwendungen Westmorelands und Douglas', weil er augenscheinlich die Versreihen Heinrichs IV. und Percys rein wollte ausklingen lassen und in den nachfolgenden Bemerkungen anderer eine Abschwächung empfand.

Dingelstedt griff an anderen Stellen noch um so viel kräftiger ein, daß die drei erwähnten bei ihm kaum schwer ins Gewicht fallen. Und doch sind sie bezeichnend. Wir vertrauen heute mehr dem ursprünglichen Willen des Dichters. Wir meinen, es gehe auch, ohne daß kräftig unterstrichen wird. Wir rechnen darauf, daß unsere Zuhörer feinfühliger, vielleicht auch shakespearefester geworden sind. Uns wollen solche Griffe des gewandten Spielleiters nicht ganz der Sache würdig erscheinen. Lewinger meidet sie durchaus. Überhaupt gestattet er sich Zusätze nicht. Dingelstedt, dem naturgemäß Kürzung des Textes zur Pflicht geworden war, fügt doch auch gern ein paar Verse ein. Oder er arbeitet die beiden ersten Auftritte von Akt 4 des zweiten Teils von «König Heinrich IV.» ineinander, indem er sich zugleich auf eine Auslese beschränkt; der nächste Auftritt wird gleichfalls gekürzt. Der Vorgang zwischen Prinz Johann von Lancaster und den Aufrührern und die folgende Falstaffszene sind damit auf einen wesentlich kleineren Raum eingeengt. Lewinger beläßt die Auftrittsfolge Shakespeares, faßt allerdings die drei Auftritte zu zweien zusammen und kommt ohne Kürzung auch nicht aus, bleibt indes dem Urtext weit näher.

Kürzungen sind ja offenbar unerläßlich. Mag Dingelstedt sie ausgiebiger walten lassen als Lewinger, so stimmen doch auch wieder beide mehrfach nach dieser Seite überein. Die 4. Szene des 4. Aufzugs des ersten Teils — um bei «König Heinrich IV.» zu bleiben — fehlt auch bei Lewinger. Die 4. des 5. Aufzugs des zweiten Teils ist da wie dort gestrichen. Bei Lewinger setzt der 2. Aufzug des ersten Teils sogar gleich auf der Landstraße bei Gadshill ein und führt Falstaffs übel gestörten Streifzug gegen die Reisenden vor, während der 1. Auftritt, der Vorgang im Gasthof zu Rochester, entfällt, den sich Dingelstedts Bearbeitung nicht entgehen läßt. Dafür bringt Lewinger den 1. Auftritt des 3. Aufzugs des ersten Teils, der wiederum bei Dingelstedt nicht anzutreffen ist. Die große Schwierigkeit dieses Auftritts liegt in den Szenenangaben, die der Lady Mortimer wallisische Worte in den Mund legen, sie wallisisch auch mit Glendower Wechselrede tauschen lassen, ohne daß diese Worte selbst zum Abdruck gelangten. Lewinger ergänzt das mit Brandls und Max Försters Hilfe. Er verwertet den Versuch eines Wallisers unserer Zeit, die Sätze so abzufassen, wie sie etwa gesprochen werden könnten. Ein Lied kommt hinzu, das möglicherweise alt ist. Für rechte Aussprache der wallisischen Einschübe ist genügend vorgesorgt, so daß die Bedürfnisse der Bühne auch angesichts dieses Versuches gedeckt sind.

Geht Lewinger sowohl in der Kürzung wie in der Beibehaltung von Shakespeares Text über Dingelstedt hinaus, so trifft er abermals mit ihm überein in der Behandlung des 1. und 3. Auftritts des Schlußaufzugs. Der eine spielt nach dem üblichen Text Shakespeares in Shallows Haus, der andere in Shallows Garten. Dazwischen liegt ein Auftritt im Westminsterpalast: die Versöhnung Heinrichs V. mit dem Oberrichter. Dingelstedt faßt den 1. und 3. Auftritt zusammen und läßt den 2. Auftritt nachfolgen. Ebenso macht es Lewinger. Dabei geht ein nicht unwichtiger Zug des Urtextes verloren. Ganz anders nehmen wir Pistols Nachricht von Heinrichs Thronbesteigung hin und die Hoffnungen, die durch diese Botschaft in Falstaff erweckt werden, wenn die Versöhnung Heinrichs mit dem Oberrichter ihnen vorangeht. Der Ausgang des ganzen Stücks und die endgiltige Ablehnung Falstaffs durch den König wirken dann minder überraschend und grell.

Natürlich ruht die Zusammenfassung beider Auftritte auf dem Wunsche, möglichst wenig Ortswechsel zuzulassen. Dieser Wunsch besteht ebenso bei Dingelstedt wie bei Lewinger. Er führte auch vor anderem zur Beseitigung ganzer Auftritte. Allein gerade in «Heinrich IV.» sind da wie dort die gestrichenen Auftritte nicht sehr zahlreich. Und überdies gelangen beide Bearbeiter ungefähr zu den gleichen Zahlen. Dingelstedt zählt im ersten Teil 15, im zweiten 13 Örtlichkeiten, Lewinger dort gleichfalls 15, hier 14. Natürlich kehren mehrere Szenenbilder wieder.

Um diesem häufigen Szenenwechsel gerecht zu werden, schlägt Lewinger vor, einzelne Auftritte vor einen Vorhang zu verlegen. Er richtet zwar nicht sämtliche Stücke, aber «König Heinrich IV.» so ein, daß immer Auftritte, die vor dem Vorhang spielen, mit Auftritten abwechseln, die von der Bühne und ihren Bauten Gebrauch machen. Dabei denkt er an Bühnen, die nicht so vorzügliche Maschinen besitzen wie das Dresdener Königliche Schauspielhaus und daher bei raschem Szenenwechsel versagen. Über diesen Ausweg läßt sich rechten. Da wir schon Einrichtungen von Stücken Shakespeares besitzen, die fast alle Auftritte mit bloßen Vorhängen bestreiten, und da solche Einrichtungen sich

sehr gut bewährt haben, könnte der ständige Wechsel von Auftritten mit Dekorationen und von Auftritten vor dem Vorhang auf manche wie ein fortgesetztes Wechseln im Stil der Darstellung wirken.

Dingelstedt hatte gleiches nicht nötig, obwohl er so gut wie gar nichts voraussetzen durfte von den maschinellen Behelfen der Bühnentechnik von heute. Es hieß einfach bei geöffnetem Vorhang und vor den Augen der Zuschauer Prospekte und Bogen aufzuziehen und herunterlassen. Tische, Stühle und dgl. wurden hereingetragen. Ich selbst erinnere mich noch sehr wohl der Aufführungen der Königsdramen, die unter Dingelstedts Leitung im Wiener Burgtheater während der Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts stattfanden. Die Weihe der Stimmung wurde durch die eingebürgerten Gebräuche nicht getrübt. Man war es nicht anders gewöhnt. Heute muß allerdings der Phantasie der Zuschauer mit ausgiebigeren Mitteln zuhilfe gekommen werden. Auswege, wie Lewinger sie vorschlägt, entstammen den fast unübersteiglichen Schwierigkeiten, die sich heute in Theatern mit geringen maschinellen Hilfsmitteln bei der Aufführung von Stücken Shakespeares einstellen, und zwar vermöge der unkünstlerischen Verwöhnung unserer Zuschauer, die nur wirklichkeitsechte Bühnenbilder vor sich zu erblicken wünschen.

Mit Szenenangaben, die dem Schauspieler und vor allem dem Spielleiter dienen wollen, ist Lewinger absichtlich sehr sparsam. «Ungebundene Freiheit in der Betätigung eigener Ausdrucksmöglichkeiten» soll gewahrt bleiben. Dingelstedt hatte weniger Zurückhaltung geübt. Er kommt dem Schauspieler gern zuhilfe, und wär's nur durch ein «bitter» oder «leicht», er gibt Anweisungen für stummes Spiel, er schreibt für Falstaff sogar recht viel vor, er zeigt, wie die Verwandlung, die vor der Schlacht von Coventry liegt, mit kriegerischer Musik zu begleiten ist, wie die Bühne auszusehen hat, die in ihrer ganzen Tiefe sich auftut, wo die Massen und wo die Einzelnen fechten sollen. Lewinger beschränkt sich auf das Allernötigste, so daß es beinahe auffällt, wenn in «König Richard II.» (Aufz. 2, Auftr. 4) bei Percys Auftreten bemerkt wird: «Dieser, wie in Heinrich IV., 2. Teil, 2. Akt, 3. Szene von ihm erwähnt wird, 'hastig sprechend', 'mit schwerer Zunge'.» Doch gerade solche Hinweise sind dem Spielleiter lieb, der im Drange der Arbeit seine Blicke nicht über das eine Stück wegschweifen lassen kann, das er zu inszenieren hat.

Ich begnügte mich, an ein paar Belegen zu zeigen, wie die Bearbeitung Lewingers aussieht und wie sie sich von Dingelstedts Arbeit unterscheidet, wenngleich sie da und dort Dingelstedts Wege geht, soweit es gute Wege sind. Soviel dürfte klar geworden sein, daß Lewinger weit mehr im Sinn unserer Zeit und unserer Bühnengewohnheiten arbeitet als sein Vorgänger. Man darf ihm wünschen, daß er die Arbeit bald zum Abschluß bringe. Dann wird noch einmal auf sie zurückzukommen sein. Immerhin sei das schon Geleistete unseren deutschen Bühnen warm empfohlen. Sie werden rasch erkennen, daß es ihnen künftig gute Dienste leisten kann.

Dresden. O. Walzel.

Della Casa, Giovanni, Galateo of Manners and Behaviours. A Renaissance Courtesy Book. With an Introduction by J. E. Spingarn. (The Humanist's Library. Edited by Lewis Einstein. VIII.) Boston, The Merrymount Press, 1914. 1230 S.

Eines Tages um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschah es in Rom, daß der Bischof von Sessa dem Erzbischof von Benevent, dem Sprossen zweier hoher Familien von Florenz, zugleich Diplomat, Redner und Schriftsteller, nahelegte, ein selbständiges Buch über den Anstand zu schreiben, weil dieser Gegenstand in früheren Erziehungsschriften nur gelegentlich berührt worden sei. Nach einigen Jahren kam der Erzbischof, der inzwischen beim Papst in Ungnade gefallen war und sich vom öffentlichen Leben zurückgezogen hatte, der Aufforderung nach, legte seine Lehren einer Luftgestalt Namens Galateo in den Mund und entwickelte durch sie die Kunst zu gefallen. Es ist nicht ein Fürstenspiegel, noch eine Adelszucht, noch ein eigentliches Erziehungswerk überhaupt, sondern nur eine Anstandslehre. Der Inhalt bewegt sich vielfach nur auf der Höhe des modernen englischen «*Don't*»; sogar grobe Unarten wie Gähnen und Anhauchen beim Gespräch oder Prügeln von Dienstboten vor Gästen oder Gebrauch unanständiger Wörter werden ausführlich abgehandelt. Insofern wäre die Schrift den gröblichen Freiern zu empfehlen gewesen, die von der edlen Portia drastisch charakterisiert werden. Doch erhebt sich der Ton mehrmals für geraume Zeit zu einer höheren Auffassung. Die gesellschaftlichen Lügen, das Titelwesen, die Ergebenheitsphrasen beim Grüßen, das Handküssen unter Männern werden als bloße Zeremonien hingestellt, die aber doch nicht zu verachten seien, denn durch zwei Mittel müsse die Natur veredelt werden: nicht bloß durch *reason*, sondern auch durch *custom*. Wir sollen Gutes nicht bloß tun, sondern es auch *with a good grace* tun. Dabei erhalten wir eine beachtenswerte Begriffsbestimmung von der Schönheit: *Where, jointly and severally, every parte and the whole hath his due proportion and measure, there is Bewtie* (S. 99). Selbst die Tugend lasse sich auf solches Maßhalten und eine Art von Sauberkeit zurückführen. Daraus ergeben sich dann gesunde Regeln für Tracht und Benehmen, wie sie auch bei Shakespeare öfters durchblicken: man solle sich nicht auffällig und übermodisch kleiden, nicht schminken und parfümieren, noch einen Zahnstocher am Hals tragen, um ihn auf einmal hervorzuziehen und auffällig zu gebrauchen (S. 109). Am meisten betont der Verfasser die Kunst gewinnender Rede, die weder schmeichlerisch noch verletzend wirkt, sondern frei und angenehm; mehr noch als ein feines Gewand galt sie offenbar als das Abzeichen des Gentlemans: ganz nach dieser Lehre drückt sich Northumberland zu Anfang von «Heinrich IV.» vor dem König aus, nachdem der Heißsporn mit seiner Rede fast jeden Punkt dieser höfischen Vorschriften verletzt hatte. Das Werk ist insofern wirklich ein Kommentar für die Anstandsfragen, die bei den Dramatikern der Elisabethzeit gestreift werden. Man sieht an der Unterscheidung der Sitten von Italien und Spanien, von Neapel und Florenz usw., welche Bedeutung man in der Renaissance den Formen des Lebens beilegte.

Die literarische Form der Abhandlung ist dabei gleichfalls gepflegt worden. Von Zeit zu Zeit hat der Verfasser eine Anekdote eingeschoben. Er zitiert alte und italienische Autoren, zweimal sogar Dante, *the learned poet*, allerdings in unfreundlicher Weise, weil er zu derb-physiologische Ausdrücke gebraucht habe

(S. 76, 81). Er bemüht sich sichtlich, ein Muster der unanstößigen Rede zu bieten, die er anderen einschärft.

So erschien das Original zu Venedig 1558. Es wurde alsbald in viele Sprachen übersetzt, ins Englische wenigstens sechsmal. Der erste englische Übersetzer war Robert Peterson 1576; er folgte einem anonymen französischen Vorgänger; als Titel wählte er «*Galateo of Maister John Della Casa, Archibishop of Beneventa, or rather a treatise of the manners and behaviours it behoveth a man to use in his familiar conversation.*» Er widmete es dem Grafen Leicester als *a small, though as faithfull a gifte as Sinaetes did to Cyrus*, also mit Anspielung auf den ersten Erziehungsroman, Xenophons «Kyropaedie». Das war drei Jahre vor Lyly's «Euphues». Ein Neudruck wurde von H. J. Reid 1892 veranstaltet, aber auf 100 Abzüge beschränkt. Spingarn's Neudruck ist mit dem Original auf dem Britischen Museum neu verglichen worden, hat eine geschmackvolle, wesentlich bibliographische Einleitung erhalten und trägt auch, was Einband und Typen betrifft, ein schlicht vornehmes Gewand.

Berlin. A. Brandl.

Thornton Shirley Graves, The Court and the London Theatres during the Reign of Elizabeth. University of Chicago Diss. Menasha, Wis., The Collegiate Press, 1913. 93 S.

Thornton Shirley Graves, The «Act Time» in Elizabethan Theatres. (Studies in Philology, Philological Club of the University of North Carolina, vol. XII, nr. 3, p. 103—134). Chapel Hill, publ. by the University, July 1915.

Graves begann seine Theaterforschungen mit einem hübschen Funde: in den selten beachteten Briefen des John Chamberlain (ed. S. Williams, Camden Soc.) entdeckte er unter dem 19. November 1602 einen Bericht über eine Verwüstung des *Swan Theatre* — bekannt durch DeWitts Zeichnung von c. 1596 —, bei der die Zuschauer, da die versprochene Aufführung nicht stattfand, *revenged themselves upon the hangings, curtains, chaires, stooles, walles, and whatsoever came in their way*[1]). Dies Theater, in dessen Abbildung von DeWitt irgend ein Vorhang von den Forschern vergebens gesucht wurde, hatte also doch Vorhänge! Wenigstens für eine besondere Gelegenheit, wenn nämlich ein höfisches Stück für eine höfische Privatgesellschaft vorbereitet wurde, hatte man solch höfische Ausstattung anbringen können. Allerdings, ob wir sie uns gerade auf der Bühne und nicht vielleicht bloß in den Nobelgallerien zu denken haben, wäre noch zu ergründen; da wesentlich *good companie, and many noblemen* im Hause waren, ist eher anzunehmen, daß sie sich am Wandschmuck und an den Möbeln vergriffen, die ihnen unmittelbar zur Hand waren, als daß sie auf die Bühne stürmten und dort nach *chaires and stooles* suchten, wo sie schwerlich in größerer Anzahl vorhanden waren.

So vorbereitet, zugleich erfüllt von den überraschenden Angaben über den Dekorationsreichtum des Hoftheaters, die Feuillerat um dieselbe Zeit enthüllt hatte, studierte Graves die Preisschrift Neuendorffs über Bühnenanweisungen betreffend die Elisabethanische Volksbühne und war naturgemäß verwundert, alles, was an Bühnenillusion streift, darin möglichst abgelehnt zu

[1]) A Note on the Swan Theatre. Modern Philology IX (1912) 481—4.

finden. Er sagte sich mit Recht: wenn so geschickte, für kostbare Kostüme und Aufzüge so freigebige Truppen, wie sie damals in London spielten, bei Hofe mit Vorhang, Bühnenaufbau, gemalter Leinwand und Versatzstücken aller Art gearbeitet hatten und dann sich eigene Häuser bauten, um darin dieselben Stücke für teilweise dieselben Zuschauer aufzuführen, warum sollten sie auf ähnliche Mittel künstlerischer Versinnlichung möglichst verzichtet haben? Was in der Welt konnte sie veranlassen, bei einer altfränkischen, primitiven Holzschnittmanier zu verharren? Er sammelte also Material, nicht bloß aus Dramen, sondern auch aus Chroniken und anderer Geschichtsliteratur, und rückte Neuendorff zu Leibe. Er tat es mit Anstand und desto mehr Erfolg. Wenn Graves nachweist, wie häufig man damals die Wolken auf die Bühne niedersteigen ließ, wie man sogar das Singen der Vögel nachahmte, so erscheint es als ein Leichtes, daß der Prophet Jonas in Greene's «Looking Glass» von einem Walfisch auf die Bühne gespien werden sollte, und als eine Plumpheit, daß Neuendorff dem Propheten nur ein Hereinspringen von der Seite erlaubt; besonders wenn man sich des Rechnungsbelegs für einen Drachen in Henslowes Tagebuch erinnert: *j dragon in Fostes* (10. März 1598). Man kann sagen, Graves hat der Skeptik Neuendorffs gegen die Elisabethanische Illusionsbühne den Boden entzogen.

Bemerkenswert ist noch, daß Graves die Dachlosigkeit des Volkstheaters in der Mitte aus Pestrücksichten erklärt — man wollte die Einpferchung der Luft ob dem Parterre vermeiden. Er stellt ferner den Bühnenaufbau nicht bloß als *alcove*, sondern als *canopy* hin und macht dafür höfische Vorbilder wahrscheinlich. Selbst für die Rundanlage der Gallerien glaubt er das Muster mehr im Hoftheater als im Wirtshaushof suchen zu müssen.

Aber in einem Punkte hat er selber nach Neuendorffs Muster einer Bequemlichkeit widerstrebt, die wirklich gar nichts kostete: er behauptet, der Vorhang sei im Hoftheater nur zu Anfang eines Stückes geöffnet und dann nicht wieder geschlossen worden, bis das Stück aus war (S. 9). Auch im Volkstheater sei *alternation* möglichst zu beschränken (S. 64), und selbst wo in einem Stücke mehrere Lokalitäten darzustellen waren, müßten wir eher synoptische Behelfe annehmen (S. 65). Seitdem die «Times» einmal einen Leitartikel gegen *alternation* im Shakespearischen Theater, als gegen eine deutsche Seifenblase, gebracht hat, scheint diese Lehre in Amerika wie verpönt, so daß selten ein Forscher den Mut findet, ihr unbefangen ins Gesicht zu sehen. Denken wir uns einen Bühnenleiter, der über einen Vorhang verfügt und nun z. B. «Romeo und Julia» zu inszenieren hat; am Anfang soll er ein großes Tanzfest im Hause der Capulets darstellen, bei dem es von Gästen wimmelt, und am Ende eine große Familiengruft, mit Julia breit auf einem Sarkophag, mit Platz für einen Zweikampf, eine Familienversammlung und den Fürsten mit Staat: wird ein vernünftiger Theatermann in solcher Lage vielleicht eine Gruftdekoration schon im ersten Akt auf der Bühne aufrichten und in Gegenwart der Tanzenden sehen lassen, nur damit der Vorhang in Ruhe bleiben kann? Ähnliche Beispiele sind aus einer Reihe Shakespearischer Dramen beizubringen. Graves selber setzt uns auseinander, daß Burbage seine Schauspielereinrichtung beweglicher und elastischer gestaltet habe, als er sie bei Hofe vorfand; so wird er auch den Vorhang bewegt haben, wo immer der Text zu seinen Bühnenbildern es forderte.

Einen anderen Denkweg schlug Graves ein: er wollte, statt einfach den Vorhang im Stück bewegen zu lassen, lieber die ganze *alternation theory* ausrotten und schrieb zu diesem Zweck eine Abhandlung in die Nebraska «Studies in Philology». Auch hier gibt er sich sachlich, belesen und kritisch, so daß es angenehm und belehrend ist, mit ihm zu ringen. Er führt dreierlei Gründe ins Feld: I. betreffend die Zeit der Aufführungen; II. betreffend Aktpausen und deren Ausfüllung; III. betreffend den durchgehenden Aufbau der damaligen Stücke nach dem Schema der fünf Akte. Er war sich also völlig klar über zwei der Hauptgründe, die zur Annahme der Wechselbühne für Shakespeares Stücke geführt haben, und über die gewaltige Bedeutung, die solche Theaterpraxis für die Komposition der dafür berechneten Dramen haben mußte. Ist ihm nun beizupflichten?

I. Wenn die Angaben in Kraft bestehen, wonach ein Drama in der Shakespearezeit nur zwei bis drei Stunden Aufführungszeit beanspruchte, kann es bei langen Trauerspielen wie «Romeo», «Hamlet», «Lear» keine nennenswerten Pausen gegeben haben. Graves hat sich redlich bemüht, jene Angaben zu entkräften; meines Erachtens werden sie durch sein Material nur bestätigt. Daß sich die Gepflogenheit in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in vielen Theatern änderte, vermutlich durch die Kindertruppen, und daß fortan mit Konzertdarbietungen vor dem Spiel und zwischen den Akten stark zu rechnen ist, wurde nicht bestritten. Aber was von den Methoden der Kindertruppen, über die sich Hamlet nicht umsonst satirisch ausließ, oder späterer Dramatiker, wie z. B. Shirley's, galt, darf nicht ohne weiteres auf Shakespeare und die Dramatiker des 16. Jahrhunderts übertragen werden. In klarer Aktenprosa erklärte Lord Hunsdon 1594, daß die Schauspieler anfangen *at two and have done between fower and five*: dies Zeugnis gilt fest für die neunziger Jahre, und erst eine Anspielung auf vier Stunden Spieldauer würde uns erlauben, die größeren Stücke Shakespeares mit Aktpausen aufgeführt zu denken.

II. Zwischenaktmusik glaubt Graves bereits in «Gammer Gurton's Needle» erweisen zu können. Sehen wir uns die Stelle (Dodsley III 211) näher an. Diccon, der am Schluß des 2. Aktes abgeht, bereitet auf die Streitszene zwischen Hodge und Gammer vor: *Here will the sport begin, if these two once may meet.* Mit Stöcken oder mit Keulen wird das Weib dreinschlagen — freut euch auf den Spaß! *Into the town will I, my friends to visit there*, und dann wieder zurück, um *the end of this gear* zu sehen:

> In the meantime, fellows, pipe up your fiddles: I say, take them,
> And let your friends hear such mirth as ye can make them.

Obwohl nun der Herausgeber dies in einer Anmerkung auf Zwischenaktmusik deutet, glaube ich doch, daß unter den Fiedlern, die während Diccons ganzer Abwesenheit den Zuschauern Spaß bereiten sollen, nicht Musikanten gemeint sind, sondern eben Hodge und Gammer mit ihrem unmittelbar folgenden Zankdialog, besonders da sie tatsächlich auf der Bühne bleiben, bis Diccon (S. 226) zurückkehrt. Der Ausdruck *fiddlers* für törichte Streiter ist in Murray's Dictionary schon 1591 belegt: *This discors growes by many fiddlers in your cause* (R. Cecil). Murray verzeichnet aus derselben Zeit auch *fiddle* (subst.) = Weib, z. B. *He may be but a foole and she a fiddle* (Breton, 1600); und *fiddle* (verb.) = *act idly*, z. B. *The ladies . . talking, and fiddling with their hats* (Pepys 1663).

Danach halte ich die Stelle im Gegenteil gerade für einen Beweis mangelnder Aktpause.

Ebensowenig beweist die Stelle aus Yarrington's «Two Tragedies in One» (gedr. 1601; Bullen, Old Plays IV 46), was Graves aus ihr folgert. Ein Mord ist verübt worden, die Leiche liegt auf der Bühne; Truth tritt auf und hält eine melodramatische Mitleidrede an die Zuschauer·

> I see your sorrowes flowe up to the brim . . .
> But though this sight bring surfet to the eye,
> Delight your eares with pleasing harmonie;
> That eares may counterchecke your eyes, and say:
> Why shed your teares, this deede is but a playe?

Demnach ertönte Musik, während Truth redete, als mitleidlösende Begleitung, und nicht nach dem Aktschluß, um eine Pause zu füllen; denn die Gleichzeitigkeit des grausen Bühnenbildes und des lindernden Gehörseindrucks wird ausdrücklich betont.

Was Graves sonst von Aktpausen angibt, geht auf das 17. Jahrhundert, wo sie nicht zu bezweifeln waren.

Den Kernpunkt berührt er dann, indem er S. 113 auf das Wiederauftritt-Gesetz hinweist, durch das Proelss (Von den ältesten Drucken der Dramen Shakespeares 1905, S. 107ff.) mein Gesetz der Zwischenszene behufs Schauplatzveränderung (Ausg. von Schlegel-Tiecks Shakespeare I. 1898, Leipzig, Bibl. Inst. S. 31) ergänzt hat. In Schillers «Jungfrau von Orleans» kommt es vor, daß die Heldin am Schluß des 3. Aktes auf dem Schlachtfeld steht, am Anfang des 4. aber im Festsaal; Schiller konnte dies tun, denn sein Theater hatte zwischen den beiden Akten eine Musikpause. Bei Shakespeare kommt solches in allen 36 Dramen nicht vor; bei ihm kann eine abgehende Person erst nach einigen Versen wieder auftreten, weil er eben keine Spielpause kannte. Dies Gesetz hat Proelss für eine «Gepflogenheit der damaligen Bühne» überhaupt ausgegeben. Gegen solche Verallgemeinerung verweist nun Graves auf eine Reihe Fälle bei Shirley, Beaumont und Fletcher, also bei Dramatikern des 17. Jahrhunderts, bei denen Aktschluß als Medium zwischen Abgang und Wiederauftritt einer Person genügt. Das zeugt natürlich nicht für die Art Shakespeares, sondern nur für die durch die Kindertruppen zu Anfang des 17. Jahrhunderts aufgebrachte Neuerung.

Viel Scharfsinn hat Graves aufgeboten, um aus dem Worte des Burbage in Webster's Vorspiel zu Marston's «Malcontent» 1604 über *the not-received custom of music in our theatre* (d. h. im Globus) jede Geltung für Zwischenaktmusik wegzuinterpretieren. Dies dialogische Vorspiel mag als alleinige Zutat zum «Malcontent», als die Burbage-Truppe das Stück von der musikliebenden Blackfriars-Truppe sich aneignete, beigefügt worden sein; aber daraus folgt noch nicht, daß hiebei bloß das musikalische Vorspiel wegfiel, die Zwischenaktmusik der Blackfriars-Leute jedoch im Globus beibehalten wurde. Burbage spricht vielmehr ganz allgemein von seiner Absicht, *to abridge* (nach Murray = *cut off*) die Musikpartien und sie durch Schauspielerwerk (*entertain*) zu ersetzen. Man konnte doch nicht verlangen, daß überall da, wo man in Blackfriars vor und im Stück Musik gespielt hatte, eine Wortzutat angebracht wurde. Auch bringt es die Einheit der Stimmung mit sich, daß Musik vor dem Stück und in den Akt-

pausen zusammen geht oder zusammen fällt; ich kenne wenigstens in der Praxis davon keine Ausnahme.

III. In einem Glanzkapitel beweist Graves, daß die Fünf-Akt-Form durch die ganze Elisabethzeit im Kunstdrama vorherrschte und im allgemeinen den Aufbau der Stücke bestimmte. Man mag ihm ohne weiteres zugeben, daß die Ausnahmen sich auf Historien und eine schwächere Klasse von Komödien beschränken. Aber Aktform ist nicht gebunden an Aktpausen. Clinton C. Conrad hat soeben in einer gelehrten Studie «The Technique of continuous Action in Roman Comedy» (University of Chicago Diss., Menasha, Wisc., Colleg. Press, 1915) gezeigt, daß auch bei Plautus und Terenz eine vielfach sehr deutliche Gruppierung nach Akten und Markierung von Aktschlüssen keineswegs verknüpft ist mit wesentlicher Unterbrechung des Spiels; für einen Moment blieb die Bühne leer, und dann ging es weiter. Es wäre lohnend nachzuforschen, inwieweit solche Kontinuität der Aktion bei den professionellen Schauspielern des Mittelalters sich erhalten hat. In den englischen Moralitäten wenigstens ist sie, abgesehen von einer Mittelpause, die Regel. Möglicherweise haben die Träger dieser Stücke, als die wir durchgängig Mimen von Fach erweisen können, die antike Gepflogenheit, kunstgerecht wie sie war, bis zu den Zeitgenossen Shakespeares herab weiter gereicht.

Das Ergebnis ist, daß Graves einerseits manches betreffs Shakespeares Bühnenpraxis befestigte, was er bekämpften wollte, daß er aber anderseits auch positive Verdienste sich erwarb, indem er die seit c. 1600 auftretenden Neuerungen hervorhob. Das pausenlose Spiel und die damit zusammenhängende Wechselbühne, die das synoptische Vorhandensein zweier Häuser oder Zelte nicht ausschloß, hielt sich als Gemeingut der Truppen, bis Shakespeare die großen Tragödien schrieb; dann schlugen andere Theater andere Bahnen ein, und das seine blieb etwas einsam — inwiefern einsam, wäre noch zu ergründen. Mögen Forscher von ebenso fleißiger und scharfsinniger Art die Arbeit weiterführen!

Berlin. A. Brandl.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

I. Ausgaben.

Eine schöne Weihegabe zur Erinnerung an Shakespeares 300-jährigen Todestag ist unserer Shakespeare-Gemeinde von der Firma Bernhard Tauchnitz bescheert: Shakespeare's Complete Works in one Volume[1]). Die erste in Deutschland gedruckte Gesamtausgabe Shakespeare's in einem Bande. Mancher von uns wird sich freuen, das Typenbild, in dem er einst zuerst den englischen Shakespeare kennen lernte, jetzt wieder zu finden in dem neuen starken Bande von 3368 Seiten, mit seinem klaren Drucke und edel-einfachen Einbande in hellgrauem Leinen und schlichtem Golddruck. Schon äußere Gründe nötigten zu dem Festhalten an der alten Dyce'schen Textgestalt, deren Verlagsrecht die Firma besitzt. Aber ich muß gestehen, daß mir der Dyce'sche Text in

[1]) Shakespeare's Complete Works in One Volume. From the Text of the Rev. A. Dyce's Second Edition. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1916. VIII u. 3360 S. Preis: 6 M. geb.

mancher Beziehung auch heute noch besonders sympathisch ist. Dahin gehören vor allem die mannigfachen Hilfen, die dieser Text uns für das Lesen des Verses gibt, indem er zwischen *brav'd* und *braved* unterscheidet und die mannigfachen satztieftonigen Kurzformen wie *'tis, to 't, i' th', for 's friends, i' extoll, let's, he's, he'll*, dem Shakespeare'schen Sprachgebrauch entsprechend, beibehält, wo alle anderen modernen Ausgaben die heutigen Schreibformen einzusetzen pflegen. Möge sich dieser neue schöne Shakespeare bald als ein Hausbuch unserer Gebildeten einbürgern.

Noch einer zweiten Jubiläumsausgabe dürfen wir uns erfreuen: der Vollendung der vollständig kommentierten Ausgabe des deutschen Shakespeare, die uns Wolfgang Keller[2]) beschert hat. Schon vor einigen Jahren (Jahrb. 49, 229) konnten wir der schonenden Textbehandlung der Schlegel-Tieckschen Übersetzung, den sehr geschickten und wissenschaftlich trefflichen Einleitungen zu den einzelnen Stücken und der vorzüglichen Druckausstattung der Ausgabe hohes Lob spenden. Inzwischen ist der letzte, 15. Band hinzugekommen, welcher uns eine Übersetzung der bei Schlegel-Tieck fehlenden epischen und lyrischen Gedichte sowie erläuternde Anmerkungen zu allen Shakespeareschen Werken bringt. Die beiden Epen «Venus und Adonis» und «Lucretia» sind in der Übersetzung von Wilhelm Jordan geboten, die zuerst 1861 erschienen war, und die «Sonette» in einer vom Übersetzer selbst nachgebesserten, zuerst 1903 veröffentlichten Version des bekannten Shakespeare-Biographen Max Josef Wolff, eine Wahl, mit der man sich durchaus einverstanden erklären kann. Das wichtigste an der neuen Ausgabe ist aber der für alle Werke gegebene Kommentar, der in solcher Ausführlichkeit und Trefflichkeit bisher in keinem deutschen Shakespeare zu finden war und dem seine wissenschaftliche Verläßlichkeit der Angaben auch einen Platz in der Bibliothek des Fachmannes sichert. Am zahlreichsten sind natürlich die Anmerkungen, die den Sinn einer Stelle dadurch zu verdeutlichen suchen, daß sie auf die Bedeutung des englischen Wortlautes näher eingehen. Daneben ist der Herausgeber vor allem bestrebt, die sachlichen Zusammenhänge mit der englischen Renaissance-Kultur und besonders dem elisabethanischen Drama herauszuarbeiten. Mancher neuen Einzelbemerkung begegnen wir auf diesem Gebiete. In Einzelheiten wird man allerdings anderer Meinung sein können. So ist mir z. B. zweifelhaft, ob die Deutung des bisher unverständlichen Wirtsnamens *Yaughan* als englische Orthographie für das deutsche *Johann* wirklich das Richtige trifft, schon weil, wie mir Sievers mitteilt, die Melodie des Satzes einsilbiges *jo̱n* in der Aussprache erfordert. Kymrisch, wie C. E. Brown behauptete, kann die Namensform allerdings keinesfalls sein, da es einen solchen Namen im Kymrischen nicht gibt und kymr. *Ieuan* (sprich *je·üan*) zu fern steht. Eher könnte der häufige gälische Vorname *Eòghann* gemeint sein, der nach Orthographie und Aussprache (*i̯o̱n*) wohl passen würde; nur sind leider wenig Gälen damals in London

[2]) Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen. Übersetzung der Dramen von Schlegel und Tieck, der Gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff. Herausgegeben, nach dem englischen Texte revidiert und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Dr. Wolfgang Keller. Mit zehn Beilagen in Gravüre und Kunstdruck. Berlin-Leipzig, Deutsches Verlagshaus Bong u. Co. [1916]. XIII u. 152, 276, 253, 197; 290, 280, 205; 151, 208, 226, 166; 163, 272, 268; 527 S. 5 Leinenbände. Preis: 11,50 M. Die ältere Ausgabe, ohne den Kommentarband und mit nur zwei Bildtafeln, bleibt daneben auf dem Markte bestehen.

nachweisbar. Der Frauenname *Mab* ist nicht das kymrische Wort *mab* «der Sohn», sondern eine Kurzform zu *Mable* (= franz. *Mabel* aus *Amabel*). Das Verbum *to sol-fa* ist von Schlegel nicht recht verstanden; es bedeutet «nach Noten, vom Blatt singen» (Jahrb. 48, 327). *Unbraided wares* heißt nicht «Waren von Bedeutung», sondern «zurückgesetzte Ware». Der Kaviar, von dem Hamlet spricht, kann nicht «russischer» Beluga-Kaviar sein, sondern nur deutscher Elb- oder Weichsel-Kaviar, wie er von den Hanseaten damals nach England gebracht wurde. Trotz des «Bestraften Brudermordes» glaube ich, daß mit dem Bildnis des alten Hamlet in der Szene mit der Mutter Miniaturbildchen gemeint sind, die sich im 16. und 17. Jahrhundert ungemeiner Beliebtheit in England erfreuten und als Schmuck an einer Kette um den Hals getragen wurden. Dergleichen Bedenken mögen wohl noch öfter aufsteigen, aber was wollen sie besagen gegenüber der Riesenleistung einer vollständigen Kommentierung des gesamten Shakespeare. Recht dankenswert ist auch das am Schluß beigegebene Aussprache-Glossar für die englischen Eigennamen, wie wir es gleichfalls in solcher Vollständigkeit noch nicht besitzen. Noch dankbarer würde es vielleicht von mancher Seite begrüßt sein, wenn auch die nicht-englischen Eigennamen wie Escalus usw. mit einbezogen wären. Inkonsequent ist mit den keltischen Namen verfahren: viele, wie z. B. Bangor, Banquo, Brecknock, Caithness, Donalbain, Douglas, Duncan, Evans, Gower, Kildair, Lear, Lenox, Macbeth, Macduff, Malcolm, Murray, Owen, Pembroke, Severn, Trent, Verdon, Vaughan, Wye, sind aufgenommen, andere, wie Cadwal, Cloten, Cordelia, Cymbeline, Gonerill, Imogen, Innogen, Kent, Macdonwald, Morgan, Regan, sind übergangen. Wenn der Name *Gough* mit der Aussprache *gaf* wirklich vorkommt, so ist dies nur eine analogische Aussprache nach Wörtern wie *cough*; die historisch richtige und mir allein bekannte Aussprache ist *gof*, was sowohl die alte Orthographie (*Goffe* Ff) wie die Etymologie — es ist die lenierte Form des kymrischen *coch* «rötlich» — verlangen. Bei dem Namen *Glendower* sprechen allerdings manche Engländer die von Keller gebotene Form *glendōə*; viel häufiger scheint mir aber die historisch allein berechtigte Form *glendauə*, da der Name im Kymrischen *Glyndwr* (sprich *glənd$\bar{u}$·r*), aus älterem volleren *Glyn Dyfr-dwy* «Tal des Dee-Flusses», lautet und das lange *$\bar{u}$* im Neuenglischen zu *au* werden mußte. Die Beibehaltung des lautgesetzlich verstummenden *h* in Fällen wie *Eltham*, *Chatham* scheint mir eine wenig nachahmenswerte Orthographie-Aussprache. *Windsor* mit stimmlosen *s* (statt *z*) ist wohl nur Druckfehler. Der Bildschmuck der neuen Ausgabe ist wesentlich reicher gestaltet als früher. Die beiden bisherigen Bilder sind durch eine neue Aufnahme des Geburtshauses und das sogen. Flower-Porträt Shakespeares ersetzt. Hinzugekommen sind Bilder von Jakob I., Königin Elisabeth, Ben Jonson, Richard Burbage, Henry Wriotheley und Shakespeare nach dem Droeshout-Stich sowie Ansichten Londons (aus James Howell's *Londinopolis* 1657), des Globe-Theaters (leider nach einer unzuverlässigen modernen Zeichnung in der *Encyclopædia Londinensis* 1815) und des Swan-Theaters (nach De Witt's Zeichnung von 1595). Die Ansichten Londons und des Globe-Theaters möchte man sich nach älteren oder zuverlässigeren Vorlagen wünschen. Aber alles in Allem genommen: die Antwort auf die Frage nach dem besten deutschen Shakespeare wird in Zukunft ohne Bedenken lauten müssen: die der Goldenen Klassiker-Bibliothek.

Die Versuche, Shakespeare's Dramen unseren deutschen Schulen nahe zu bringen, haben auch während des Krieges nicht geruht. Die Firma O. Goedel ist sogar mit einer ganz neuen Serie von Shakespeare-Texten [3]) hervorgetreten, in denen bis jetzt «Macbeth», «Julius Cäsar», der «Kaufmann von Venedig» und der «Sommernachtstraum» erschienen sind. Eine sehr sorgfältige Ausstattung mit schönem klaren Druck und, was ich besonders zur Nachahmung empfehlen möchte, mit ausgeschriebenen (nicht, wie sonst üblich, abgekürzten) Namen der Dialogsprecher. Wer für die Herausgabe der Texte verantwortlich ist, erfährt der Leser nicht. Vermutlich ist es aber derselbe, der die Herausgabe des dazu gehörigen Kommentarheftes besorgt hat, nämlich für «Julius Cäsar» und «Macbeth» Prof. R. Hoyer, für «Hamlet» Prof. P. Vetter und für den «Sommernachtstraum» Dir. Fr. Ost. Diese Beihefte bilden das eigentlich Neue an der Ausgabe, indem sie uns mit sehr ausführlichen Schülerpräparationen zu den vier größten Shakespeare-Dramen beschenken. Alle Vokabeln, deren Bekanntschaft beim Schüler nicht vorausgesetzt werden kann, werden sehr eingehend in ihrer Grundbedeutung und der für die Stelle passenden Sonderbedeutung erklärt und dazu mit reichlichen Angaben über Etymologie, Wortbildung, Orthographie, Synonymik, syntaktischer Verwendung u. a. versehen. Diese Angaben bieten eine Fülle von an sich wissenswertem grammatischen Lehrstoff und zwingen den Schüler, sich nicht nur aller sprachlichen Schwierigkeiten des Textes deutlich bewußt zu werden, sondern helfen ihm auch, seine Kenntnisse des heutigen englischen Sprachgebrauches wesentlich zu bereichern. Fraglich ist mir allerdings, ob diese Angaben nicht oft über das richtige Maß hinausgewachsen sind. Sicher scheint mir dies der Fall, wo sie Dinge vortragen, die zum Verständnis der betreffenden Shakespeare-Stelle absolut nichts beitragen: wenn sie z. B. unter *lord Chamberlain* das angelsächsische *hlaford* und *hlǣfdige* etymologisch erklären, bei *scene* auf das homonyme *seen* verweisen, bei *strike* über die Verwendung von 9 synonymen Verben handeln oder bei *shocking* eine 21 Zeilen lange Belehrung über die Verwendung des Suffixes *-ing* bringen. Derartiges begegnet auf Schritt und Tritt und fällt um so mehr auf, als andererseits sachliche Erklärungen nur sehr spärlich auftreten und ästhetische Hinweise fast gänzlich fehlen. Nun ist allerdings dem letzten Hefte zum «Sommernachtstraum» eine Erklärung beigeheftet, daß die Präparationen den Zweck haben sollen, das rein Formale der häuslichen Tätigkeit des Schülers zu überweisen, um dadurch dem Lehrer bei der Lektüre mehr Zeit zu verschaffen, «das Gelesene seinem Inhalt und seiner künstlerischen Form nach zu analysieren, den wissenschaftlichen, ethischen und ästhetischen Gehalt zur vollen Wirkung zu bringen» und auch die sachlichen Erläuterungen eingehender als bisher zu bieten. Dies ist gewiß eine wohlgemeinte Absicht. Ob sie aber an der Wirklichkeit, d. h. der menschlichen Unzulänglichkeit, nicht doch scheitern wird? Jedenfalls befürchte ich, daß eine

[3]) Goedels neusprachliche Schul-Texte und Präparationen. Nr. 5a: Macbeth, A Tragedy by William Shakespeare. 74 S. Preis: 80 Pf.; Nr. 5b: Präparation zu Shakespeare, Macbeth, von Prof. Dr. R. Hoyer. IV u. 60 S. Preis: 90 Pf.; Nr. 11a: Julius Cæsar, A Tragedy by William Shakespeare. 77 S. Preis: 80 Pf.; Nr. 11b: Präparation zu Shakespeare, Julius Cæsar, von Prof. Dr. R. Hoyer. IV u. 80 S. Preis: 1 M.; Nr. 15a: Hamlet, A Tragedy by William Shakespeare. 116 S. Preis: 80 Pf.; Nr. 15b: Präparation zu Shakespeare, Hamlet, von Prof. P. Vetter. [1914]. VI u. 97 S. Preis: 1 M.; Nr. 21a: A Midsummer-Night's Dream, A Comedy by William Shakespeare. 64 S. Preis: 80 Pf.; Nr. 21b: Präparation zu Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, von Dr. Fr. Ost. IV u. 50 S. Preis: 80 Pf. Hannover, Norddeutsche Verlagsanstalt O. Goedel, [1915].

so stark grammatisierend betriebene Shakespeare-Lektüre alles andere als Begeisterung für den großen Briten erzeugen wird. Daß die Präparierhefte wissenschaftlich mancherlei Bedenkliches enthalten, ist eine Eigentümlichkeit, die sie leider mit der Mehrzahl der neusprachlichen Schulkommentare teilen.

Eine erfreuliche Ausnahme von dem eben Gesagten macht eine von G. Kohlmann[4]) besorgte Schulausgabe von «Viel Lärm um nichts». Die Art wie hier über Textüberlieferung, Abfassungszeit, Quellen und Shakespeares Sprache gehandelt wird, verrät bei aller Kürze wissenschaftlichen Geist, wenn man auch dieses und jenes vielleicht noch anders gefaßt wünschen möchte. Ein gleiches gilt von den durchaus auf das Notwendige beschränkten und knapp formulierten Anmerkungen. Die Abweichungen in Orthographie und Interpunktion, die der Foliotext von der ihm zu Grunde gelegten ersten Quartausgabe aufweist, werden nicht so zu erklären sein, daß der Text dem Setzer von einem eigens angestellten Vorleser vorgesprochen wurde; sie erklären sich vielmehr daraus, daß der Setzer, wie auch heutzutage noch, nicht Buchstabe für Buchstabe seine Vorlage absetzte, sondern gleich ganze Satzteile oder Wortgruppen ablas und beim Setzen mehr oder weniger frei die damals möglichen orthographischen Schwankungen anwandte, also gewissermaßen seine eigene Orthographie gebrauchte. Arbeiten über die den einzelnen Druckern geläufigen Schreibungen müssen noch einmal in Angriff genommen werden.

Bescheidenere Ziele verfolgt eine Hamlet-Ausgabe von Julius Heiss[5]), die hauptsächlich auf kurze Worterklärungen ausgeht und diese, wie manche Schulen wünschen, in englischer Sprache gibt.

Noch wenig geklärt ist die wichtige Frage der Textüberlieferung, da wir über das Zustandekommen der Druckausgaben Shakespeare'scher Dramen zwar mancherlei Theorien, aber wenig durch Spezialforschung gesicherte Ergebnisse besitzen. Vor allem bleibt noch zu untersuchen, ob und wie weit sich Anhaltspunkte finden lassen, daß die Dramentexte auf stenographische Niederschriften während der Vorstellung zurückgehen. Für die erste Quarto von «Richard III.» hatte bereits 1906 eine Erlanger Dissertation von O. Pape diese Frage zu lösen unternommen, war aber mangels straffer Methode und ungenügender Kenntnis der damaligen Stenographie nicht zu greifbaren oder wenigstens überzeugenden Resultaten gelangt. Daher wurde auf meine Anregung hin eine ähnliche Untersuchung für die erste verstümmelte Quartausgabe der «Lustigen Weiber von Windsor» von Paul Friedrich[6]) unternommen. Auszugehen war dabei, nach Dewischeit's dankenswerten Darlegungen (Shakespeare-Jahrbuch 34, 170ff.) von dem Stenographiesystem des englischen Arztes und späteren Theologen

[4]) Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller. William Shakespeare, Much Ado about Nothing. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Georg Kohlmann. 104 S. u. 20 S. Wien, F. Tempsky, und Leipzig, G. Freytag. 1915. Preis: 1,20 M.

[5]) Neusprachliche Reformbibliothek, herausgegeben von Dr. Bernhard Hubert und Dr. Richard Korn. 47. Band: Hamlet, Prince of Denmark. A Tragedy by William Shakespeare. Adapted for the use of Schools, and with a full English Commentary supplemented by German equivalents by Julius Heiß. XIV u. 96 S. Notes 48 S. 1 Bild [Josef Kainz als Hamlet]. Leipzig 1913, Verlag der Dykschen Buchhandlung. Preis: 1,50 M.

[6]) Studien zur englischen Stenographie im Zeitalter Shakespeares: Timothe Brights Characterie entwicklungsgeschichtlich und kritisch betrachtet. Mit einem Anhang: Neue Gesichtspunkte für stenographische Untersuchungen von Shakespeare-Quartos, dargelegt an der ersten Quarto der «Merry Wives of Windsor» 1602. Leipziger Dissertation von Paul Friedrich. Leipzig, K. F. Köhler, 1914. 95 S. 1 Faksimile.

Timothy Bright (1550?—1615), welcher im Jahre 1588 das erste Lehrbuch einer modernen Kurzschrift veröffentlichte, nachdem er bereits vorher sein System durch Unterricht verbreitet hatte. Sein Lehrbuch, *Characterie* betitelt, ist uns in nur 3 Druckexemplaren (auf der Bodleiana zu Oxford, in Pepys' Bibliothek im Madgalene College zu Cambridge und im Privatbesitz des Grafen Crawford zu Haigh Hall in Lancashire) erhalten, sowie in einer alten Abschrift (um 1600) im Additional Ms. 35333 des Britischen Museums. Von dem früher als Unikum geltenden Exemplare der Bodleiana veranstaltete H. Ford einen leider nur in 100 Exemplaren ausgegebenen Neudruck (1888), von dem sich Exemplare auch in Deutschland (Universitäts-Bibliothek Freiburg; Stenographisches Landesamt zu Dresden; Stenographen-Verein Berlin; Oberlandesgerichtsrat C. Johnen in Düsseldorf) befinden. Wer allein mit Hilfe des Lehrbuches sich eine klare Vorstellung von der Bright'schen Stenographie zu verschaffen unternimmt, findet bald, daß dies unmöglich ist. Unser Verfasser war aber in der glücklichen Lage, zum ersten Male die beiden uns erhaltenen Manuskripte in Bright'scher Kurzschrift heranziehen zu können, deren Veröffentlichung seit 1900 von den Internationalen Stenographen-Kongressen wiederholt vergeblich gefordert ist: nämlich 1. das Stenogramm des Paulinischen Briefes an Titus, welches sich als Einlage eines Briefes vom 30. März 1586 im Ms. Landsdowne 51 fol. 27 findet und in photographischer Reproduktion im «Phonetic Journal» vom Jahre 1884 (S. 316) sowie einer Broschüre von M. Levy (1910; Jahrbuch 47, 332) und Carlton's Biographie von T. Bright (1911, S. 60) zugänglich ist und in etwas vergrößerter Reproduktion auch der vorliegenden Dissertation beigegeben ist; 2. die sehr sorgfältige, 12 Blätter umfassende Reinschrift der *Divine Prophesies of the Ten Sibills* in gewöhnlicher Schrift mit gegenüberstehender Umschrift in Bright'scher Stenographie, welche von einer Dame Jane Seager im Jahre 1589 (wie es auf Blatt 11^b heißt) der Königin Elisabeth überreicht worden ist und sich jetzt im Britischen Museum als Additional Ms. 10037 befindet (vgl. die Beschreibung in der «Stolzeschen Stenographenzeitung» 1902, S. 59ff.). Letzteres Manuskript konnte Friedrich in einem vollständigen Rotogramm benutzen, welches ich für das englische Seminar unserer Universität habe herstellen lassen. Die Herbeiziehung dieser Manuskripte ergab nun zunächst die überraschende Tatsache, daß das Stenogramm des Titusbriefes vom Jahre 1586, obwohl es sich selbst als Probe der Bright'schen Stenographie ausgibt, gar nicht mit dem gleichen System geschrieben ist, das dem Bright'schen Lehrbuche von 1588 und dem Seagerschen Sybillen-Stenogramm von 1589 zugrunde liegt, sondern eine Kurzschrift aufweist, die zwar auch, wie Bright's System von 1588, eine Wortstenographie (also keine Buchstabenstenographie) ist und auch sonst von denselben Konstruktionsgedanken und Bildungselementen ausgeht wie die spätere Form, aber sich dadurch stark unterscheidet, daß sie ein ganz anderes Alphabet für die Bildung des Siegelwortschatzes zugrunde legt. Die glücklich gelungene Entzifferung dieses Titus-Stenogrammes setzt uns in den Stand, das System jenes ersten Entwicklungsstadiums der Bright'schen Kurzschrift von 1586 zu rekonstruieren und damit helles Licht sowohl auf die Entstehung wie auf viele Einzelheiten, namentlich Inkonsequenzen des vervollkommneten Systemes von 1588 zu werfen. Die so gewonnene Einsicht und die Zuhilfenahme des Seager'schen Stenogrammes, das mit dem ausgebauten System von 1588 geschrieben ist, ermöglicht dem Verfasser, mancherlei Fehler in den Angaben des Bright'schen Lehrbuches zu ver-

bessern und irrige Auffassungen anderer Forscher wie Dewischeit (Jahrbuch 34), Pape (Jahrbuch 43, 300) und Seeberger (Jahrbuch 46, 200) mit Erfolg zu berichtigen. So kann er namentlich die Annahme der letzteren beiden, daß Bright sein System nach 1588 nochmals umgearbeitet habe, völlig überzeugend widerlegen. Die uns besonders interessierende Frage, ob das Bright'sche System vollkommen genug war, um ein Theaterstück während der Aufführung mitzuschreiben, ist entschieden zu bejahen, zumal man annehmen darf, daß die Redegeschwindigkeit in den früheren Jahrhunderten und namentlich beim Drama nicht so groß gewesen ist wie heutzutage, wo einzelne Parlamentsredner auf 350 Silben in der Minute kommen (Wundt, Völkerpsychologie I², 1, 489; Stolze-sche Stenographenzeitung 1902, S. 59f.; Archiv für Stenographie 1906, S. 256). Hier und da ermöglichten wohl auch Sprechpausen, die durch stummes Spiel ausgefüllt waren, ein Nachbessern des Gehörten. In manch einem Stücke, wie etwa Shakespeare's «Coriolanus», konzentrierte sich das Interesse so sehr auf einzelne Hauptpersonen, daß der Stenograph nur während deren Auftreten seine ganze Aufmerksamkeit anzuspannen brauchte, dagegen die Reden der Nebenakteure vielleicht etwas weniger wörtlich aufnehmen durfte. Andererseits muß betont werden, daß die Bright'sche Stenographie, die, dem späteren theologischen Berufe ihres Erfinders entsprechend, in erster Linie zum Mitstenographieren von Predigten berechnet war, in der Wahl ihrer Siegelworte keinerlei Rücksicht auf die Theatersprache genommen hat, was ihre Benutzung bei Bühnennachschriften sicherlich behinderte. Das größte Hindernis bestand allerdings in dem überreichen Wortschatz der Shakespeare'schen Dramen selbst, der auch heutzutage noch dem Stenographen Schwierigkeiten verursachen würde; denn auch heute noch bereitet jedes nicht geübte Wort dem Stenographen eine Verzögerung, die bei der unvollkommenen Art der Bright'schen Wortstenographie, in der der ganze Wortschatz mit nur 570 Siegelzeichen für Allgemeinbegriffe unter Zuhilfenahme von Exponentzeichen auszudrücken war, unendlich viel größer gewesen sein muß. Völlig unfähig war diese Wortstenographie, dialektische Aussprache oder fremdsprachliche Einlagen, wie z. B. die kymrischen Stellen in Shakespeare's «Heinrich IV.» wiederzugeben. Theaternachschriften verursachen überhaupt besondere Schwierigkeiten, die unabhängig von jedem System sind: die sprechenden Personen werden leicht verwechselt; szenische Bemerkungen, das Auf- und Abtreten der Schauspieler, Angaben über stummes Spiel, kurz alle visuellen Eindrücke finden leicht keine Aufnahme in das Stenogramm, auch wo sie zum Verständnis dringend nötig sind, weil eben der Nachschreiber seinen Blick auf das Papier gebannt halten muß. Endlich ist mit ungleichmäßiger Aufnahme der einzelnen Szenen zu rechnen, je nachdem das Spiel- und Sprachtempo langsamer oder flotter ist und der Stenograph dauernd oder vorübergehend übermüdet war. Nach seinen trefflichen allgemeinen Ausführungen über die Bright'sche Stenographie, die uns zum ersten Male ein klares Bild von dem Systeme vermitteln, wendet sich unser Verfasser noch kurz der Frage zu, ob sich Anzeichen dafür finden lassen, daß der offenbar verstümmelte Quartotext der «Lustigen Weiber» von 1602 auf eine stenographische Nachschrift zurückgeht. Verfasser will aber diese Frage nicht erschöpfend behandeln, sondern nur einige Besonderheiten des Quartotextes hervorheben, die dafür sprechen, daß bei seinem Zustandekommen die Bright'sche Stenographie mitgewirkt hat. Daß der Quartotext aus einer Bühnenfassung stammt, wird ja wohl allgemein zugegeben. Gegen

Gregs ingeniöse Vermutung (Jahrbuch 47, 333), daß der Text von dem Schauspieler der Hauptrolle des Stückes, dem Wirt, aus dem Gedächtnis aufgeschrieben sei, lassen sich mancherlei Einwendungen erheben. Besondere Beachtung verdient der Hinweis, daß die Quarto den besseren Text der Folio öfter auch da aufweist, wo der Wirt eben von der Bühne abgetreten ist, also der Schauspieler nach der allgemeinen Bühnenerfahrung den Vorgängen auf der Bühne am wenigsten Aufmerksamkeit zu schenken pflegt, und daher nach Gregs Theorie solche Stellen gerade besonders schlecht wiedergegeben sein sollten. Auffallen muß auch, daß manchmal die Stichworte, auf die hin der Wirt den Dialog aufzunehmen hat, an der Folio gemessen, schlecht wiedergegeben sind; gerade seine Stichworte pflegt aber der Schauspieler am besten zu lernen. Daß die Wirtsrolle in der Quarto besonders gut reproduziert ist, würde sich auch bei stenographischer Nachschrift erklären, da auch ein Stenograph dieser Hauptrolle besondere Aufmerksamkeit zuwenden würde. Und für die Beteiligung eines Stenographen am Zustandekommen des Quartotextes sprechen mancherlei Stellen, wo inmitten genauer Übereinstimmung des Quarto- und des Foliotextes plötzlich Abweichungen auftreten. Weniger rechne ich hierher die Fälle, wo beide Texte statt desselben Ausdruckes Synonyma aufweisen; denn diese stellen sich auch bei nachlässigen Abschreibern, unaufmerksamen Setzern und schlecht memorierenden Schauspielern ein. Eher mag dafür die Tatsache gelten, daß gerade besonders seltene und daher mit Bright's System schwer schreibbare Ausdrücke wie *gally-mawfry, illiads, Cataian, dawbry* des öfteren in der Quarto ausgelassen sind. Beteuerungen und Flüche, welche in so großer Zahl und besonderer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in der Folio vorkommen, sind in der Quarto entweder ausgelassen oder auf stereotype Wendungen mit *God, Lord, Jesus, beggar* und *mass* zusammengeschrumpft, — alles Wörter, für welche die Bright'sche Stenographie besondere Siegelzeichen oder bequeme Schreibmöglichkeiten besaß. Ein Gleiches gilt von den Schimpfworten. Freilich kann hier, ebenso wie bei den Flüchen, die Schuld ebensogut an dem Gedächtnis und der Wortarmut des Schauspielers gelegen haben, was unser Verfasser leider nicht beachtet. Manchmal weist die Quarto unmittelbar nach einem Eigennamen eine Lücke auf; dies mag damit zusammenhängen, daß die Eigennamen in der Bright'schen Stenographie Buchstabe für Buchstabe stenographiert werden mußten, also dem Stenographen viel Zeit kosteten, so daß die nächsten Worte darüber verloren gingen. Eine bizarre Ausdrucksweise wie die Pistol's wiederzugeben, bereitete dem Stenographen — allerdings auch dem schlecht lernenden Schauspieler — besondere Schwierigkeiten; und tatsächlich ist Pistol's Rede in der Quarto wiederum besonders schlecht wiedergegeben. Wenn stereotype Redewendungen des Nym wie *There's the humour of it* in der Quarto noch häufiger und ohne jede Variante vorkommen als in der Folio, so ist sicherlich eher der Schauspieler als ein Stenograph dafür verantwortlich zu machen; denn Komiker neigen bekanntlich zu solchen Übertreibungen. Dagegen sind wieder sehr beachtenswert solche Fälle, wo 2—5 direkt aufeinander folgende ähnliche Ausdrücke in der Quarto in einen einzigen zusammengezogen sind, so wenn statt *go, trudge, plod away i' the hoof, seek shelter, packe* die Quarto nur *go* bietet oder statt *his nurse, or his dry-nurse, or his cook, or his laundry, his washer, and his ringer* lediglich die zwei Worte *his woman or his try-nurse*; denn das Bright'sche Lehrbuch gibt ausdrücklich die Anweisung, in solchen Fällen abzukürzen und

z. B. statt *master, servant, children, father, mother, olde and young* einfach *the whole family* zu schreiben. War es doch ein Grundaxiom der Bright'schen Lehre, auf welches erst unser Verfasser mit genügendem Nachdruck hingewiesen hat, daß es auf die Wiedergabe des Sinnes, nicht auf die wörtliche Nachschrift des Gehörten ankomme: *The sense is only to be taken . . ., the very expresse worde is not necessary.* Wenn IV, 5, 6 *his chamber, his house, his castle* in der Quarto in bloßes *his castle* zusammengezogen erscheint, so kommt hinzu, daß die drei Substantive der Folio in Bright's Stenographie durch ein und dasselbe Siegelzeichen, nämlich das für *house*, ausgedrückt werden müßten, zu dem allerdings zur Unterscheidung von *house* bei dem ersten und letzten Ausdrucke noch der Anfangsbuchstabe der betreffenden Worte als Exponent hinzutreten sollte, der aber bei *castle* und *chamber* in gleicher Weise ein *c* sein würde, so daß sich die beiden Worte in Bright'scher Stenographie überhaupt nicht scheiden lassen. Am auffallendsten ist vielleicht folgende in der Folio fehlende Stelle, wo die Quarto offensichtlich verderbt ist: *What a Gods name doth this man see in me, that thus he shootes at my honestie? Well but that I knowe my owne hearte, I should scarcely perswade my selfe I were hand* (II, 1, 22). Das Substantiv *hand* gibt hier überhaupt keinen Sinn; die Grammatik verlangt ein Adjektiv, und der Sinn offenbar das Adjektiv *honest*. Setzen wir die Stelle in Bright'sche Kurzschrift um, so ergibt sich die merkwürdige Tatsache, daß *hand* und *honest* mit dem gleichen stenographischen Zeichen geschrieben werden, welches nur in ersterem Falle senkrecht, im zweiten schräg gestellt wird. Gewiß eine sehr beachtenswerte Erscheinung! Überblicken wir Friedrichs Argumente, so wird man sagen dürfen, daß es möglich, ja wahrscheinlich ist, daß die erste Quarto der «Lustigen Weiber» auf eine stenographische Niederschrift zurückgeht, daß aber die Mängel der Bright'schen Stenographie nur in sehr bescheidenem Umfange für die Textunterschiede zwischen Quarto und Folio verantwortlich gemacht werden können, daß vielmehr zwei verschiedene Bühnenversionen den beiden Drucken zugrunde liegen müssen. Eine systematische Untersuchung der Textversionen von «Romeo und Julia», bei der außer der Stenographie auch Regisseurarbeit und Schauspielerversehen berücksichtigt sind, ist von einem anderen Leipziger Studenten fertiggestellt und nur durch den Krieg noch nicht zum Druck gelangt.

Vielerlei bibliographische Probleme knüpfen sich an die alten Shakespeare-Drucke, und so ist es auf das freudigste zu begrüßen, daß wir eine systematische, von reichster Sachkenntnis getragene Einführung in derlei Fragen von der Meisterhand R. B. McKerrow's[7]) erhalten haben, betitelt: *Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors of English Works of the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Wir können hier der Entstehung eines Elisabethanischen Druckes Schritt für Schritt beiwohnen. Zunächst dürfen wir den Manipulationen des Setzers zuschauen, und erfahren dabei alle möglichen technischen Einzelheiten, wie daß der elisabethanische Setzer nur zwei Stärkegrade von Spatien zur Verfügung hatte, nicht drei wie der moderne Setzer, oder daß der «Durchschuß» zwischen den Zeilen damals meist nicht üblich war. Um die Zeilen auszufüllen dienen dem Setzer die Variationsmöglichkeiten der damaligen

[7]) Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students and Editors of English Works of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. By Ronald B. McKerrow. Reprinted from the Transactions of the Bibliographical Society, Vol. XII. London, Printed by Blades, East & Blades. 1914. VIII u. 102 S.

Orthographie. Hierfür bietet uns ein schönes Zeugnis, wie ich hinzufügen möchte, der bekannte kymrische Grammatiker William Salesbury in seiner kymrischen Aussprachelehre für Engländer, *A Playne and a Familiar Introduction teaching how to Pronounce the Letters in the Brytishe Tongue, now commonly called Welshe*, 1567 (ed. Ellis, Early English Pronunciation III 752): Bei der Behandlung des im Kymrischen stets zu sprechenden End-*e* im Gegensatz zum häufigen Stummsein im Englischen warnt er vor der Kraftvergeudung, *manne, Godde* usw. statt des einfachen *mann, Godd* oder *man, God* zu schreiben; allerdings fügt er hinzu, muß man den Druckern dies zugestehen zur Ausfüllung ihrer Zeilen (*Yet the Printers in consideration for iustifiyng of the lynes . . must be borne wythall*). Das abzusetzende Manuskript war an einem besonderen Halter am Setzkasten befestigt, wie deutlich die beiden uns erhaltenen Abbildungen englischer Druckereien aus den Jahren 1548 und 1581 sowie zahlreiche deutsche, französische und italienische Bilder erkennen lassen. Dafür daß, wie oft behauptet wird, das Manuskript dem Setzer vorgelesen wurde, läßt sich nicht der geringste Anhaltspunkt gewinnen. Es ist dies aber schon aus dem Grunde mehr wie unwahrscheinlich, weil es eine zweite Arbeitskraft für jeden Setzer erforderte. Scheinbar dafür sprechende falsche Lesarten, die durch Verhören zustande gekommen sein könnten, lassen sich auch daraus erklären, daß, wie ich schon oben bemerkt, *a compositor naturally reads several words of his copy at a time, « and retains them in his mind until his fingers have picked up the various types belonging to them. While the memory is thus repeating to itself a phrase, it is by no means unnatural, nor in practice is it uncommon, for some word or words to become unwittingly supplanted in the mind by others which are similar in sound»*. Wer annimmt, daß eine Textstelle im Druckmanuskript verlesen ist, muß sich gegenwärtig halten, daß die Buchstabenformen sowohl in der damals noch üblichen englischen wie in der neuen lateinischen Schreibschrift vielfach anders aussahen als heutzutage, so daß z. B. ein *p* und *x* oder *st* und *se* leicht verwechselt werden konnten. Wo es sich um Neuauflagen handelt, also der Setzer jedenfalls von einer Druckvorlage gearbeitet hat, ist natürlich die abweichende Form der damaligen Druckbuchstaben in Betracht zu ziehen. Wenige werden wohl beachtet haben, daß der elisabethanische Kursivsatz für jeden Kapitalbuchstaben zwei Formen, mit und ohne Schnörkel, zur Verfügung hatte. Das Format eines alten Druckes darf von uns nicht nach dem äußeren Eindruck der Größe geschätzt werden, sondern richtet sich nach der Lage der Wasserlinien und des Wasserzeichens im Papier. Die Bogensignaturen — damals wie heute in England mit Buchstaben gegeben — sind meist zuverlässiger als die Seitenzahlen, die merkwürdig oft in elisabethanischen Drucken in Unordnung sind. Sehr ausführliche Belehrung wird uns zuteil, wie zwei anscheinend gleiche oder ähnliche Druckausgaben voneinander zu scheiden sind. Dabei spielt vor allem die Orthographie eine große Rolle, die damals im Belieben des Setzers lag, sofern nicht einzelne Autoren wie Ben Jonson, Churchyard oder Stanyhurst auf die Beibehaltung ihrer Schreibung Wert legten. Im allgemeinen darf man annehmen, daß der Autor selbst eine Korrektur las, und zwar, wie uns ausdrücklich bezeugt ist, in der Druckerei selbst. Zu McKerrow's Belegen aus Nash und Brooke verweise ich noch auf Gascoignes *Drum of Doomsday* (1576), wo der Drucker die lange Liste der Errata mit folgenden Worten entschuldigt: *whiles this worke was in the presse, it pleased God to visit the translatour thereof with sicknesse. So that being unable himselfe to attend the*

dayly proofes, he apoynted a servaunt of his to oversee the same (Works ed. Cunliffe II 215). Sogar das Zusenden einer Druckrevision war nicht unbekannt. Dadurch daß der Autor während der Drucklegung so häufig in der Druckerei vorsprach, konnte es wohl geschehen, daß er während des Reindruckes der einzelnen Bogen in den zum Trocknen aufgehängten Exemplaren Fehler entdeckte und vor dem Weiterdruck die Korrektur derselben in dem Typensatz veranlaßte, so daß nur ein Teil der Exemplare des betreffenden Bogens Druckfehler oder falsche Lesarten aufweist, die in den übrigen verbessert sind. Solche nachträglichen Autorenkorrekturen während des Reindruckes konnten soweit gehen, daß, wie in Barnes' *Devil's Charter*, sogar zwei neue Zeilen hinzugefügt wurden. Und wie häufig ein solch nachträgliches Bessern vorkam, lehrt die Tatsache, daß unter den 20 bis 1912 von der Malone Society neugedruckten Dramen bei 15 sich Exemplare mit nachträglich gebesserten Lesarten fanden. Nicht ganz richtig ist es, wenn man in solchen Fällen von nachkorrigierten «Bogen» spricht; denn bei dem elisabethanischen Buch ist nicht der Bogen die Einheit, sondern, weil nicht beide Seiten des Papieres zugleich bedruckt wurden, nur die sog. «Druckform», d. h. die Gesamtheit der auf eine Bogenseite entfallenden Druckseiten. Da beide «Druckformen» erst nacheinander abgedruckt wurden, kann ein fertig gedruckter Bogen die Seiten der einen Druckform im korrigierten Zustande, die der anderen aber im unkorrigierten Zustande aufweisen. Ganz selten und nur bei Dedikationsexemplaren ist zu beobachten, daß der Autor handschriftliche Korrekturen in einem Reindruckexemplare anbringt. Einzelne Druckfehler werden gelegentlich durch Aufkleben des Richtigen beseitigt. Zuweilen ist ein ganzes Blatt kassiert, und ein neugedrucktes dafür eingeführt. Die Auflagehöhe, so war durch Zunftgesetz im Interesse der Druckgehilfen bestimmt, durfte die Zahl von 1200—1500 Exemplaren nicht überschreiten; gewöhnlich belief sich die Zahl aber nur auf 500 Exemplare. Wo, wie bei Gebetbüchern, größere Auflageziffern nötig waren, mußte das Buch zweimal gesetzt werden, wodurch infolge Zusammenbindens von Bogen aus beiden Drucksätzen recht sonderbare bibliographische Verhältnisse entstehen konnten. — Während das Recht des Druckers und Verlegers am Buche genau bestimmt war und also das einmal gedruckte Buch genügenden Schutz fand, war das Recht des Autors an seinem Geistesprodukte bis zur Copyright Act vom Jahre 1709 noch äußerst vage. Nur wenn er direkt den Schaden nachweisen konnte, der ihm aus der unrechtmäßigen Veröffentlichung seines Werkes erwachsen war, konnte er beim Privy Council als der Kontrollbehörde des Buchhandels vorstellig werden und so Schadenersatz zu erhalten versuchen. So lange aber literarische Arbeit nicht als Mittel des Lebensunterhaltes galt und Gewinn aus schriftstellerischer Arbeit nicht als selbstverständlich betrachtet wurde, war ein solcher Nachweis schwer zu führen; und daher haben sich, abgesehen von wenigen Fällen wie bei Sidney's *Arcadia*, die Autoren meist mit platonischen Protesten gegen den Raubdruck zufrieden gegeben. Hatte ein Drucker oder Verleger aber einmal eines der vielen damals beim Lesepublikum zirkulierenden Manuskripte erhalten, so galt es wenigstens in den Augen seiner Standesgenossen wohl nicht für bedenklich, es auch ohne Honorarzahlung an den Autor zum Abdruck zu bringen. Ein solcher Druck genoß sogar, falls nicht der Autor seine Zurückziehung beim Privy Council durchgesetzt hatte, die vollen Rechte wie jeder andere Verlagsartikel und war damit gegen Nachdruck geschützt. Vom Stand-

punkte damaligen Verlagsrechtes aus war dies also kein «Raubdruck». Dies traf erst zu, wenn ein Drucker den Verlagsartikel eines anderen Zunftgenossen unrechtmäßigerweise nachdruckte, was damals gar nicht selten vorkam. — Der Wortlaut des Titelblattes rührt stets vom Drucker her. Daher kommt es, daß manches Werk auf dem Titelblatte anders benannt ist als vom Autor selbst in der Vorrede oder in den Seitentiteln: was Nash selbst als *my Four Letters Confuted* bezeichnet, betitelt der Drucker bei der ersten Ausgabe als *Strange Newes of the Intercepting certaine Letters* (1592) und bei der späteren 5. Auflage als *The Apologie of Pierce Pennilesse* (1593). Titelblätter wurden offenbar als Reklame aufgehängt, was den oft recht marktschreierischen Ton derselben erklärt. Aus gleichem Grunde brauchen wir ihren Angaben, z. B. über Aufführungen vor der Königin, nicht unbedingten Glauben beizumessen. Wissen wir doch überdies, daß das Titelblatt von «Soliman and Perseda» erst nachträglich das empfehlende *Newly corrected and amended* aufgedruckt erhielt, und daß Nash sich über die Hinzufügung des Prädikates *gentleman* zu seinem Namen auf dem Titel von *Pierce Penniless* und *Strange News* ausdrücklich beklagte. Soviel von dem reichen Inhalte des vorliegenden Bändchens, das auch sonst viel Wissenswertes über das elisabethanische Buch enthält. Das Vorgebrachte wird genügen, um zu zeigen, daß kein Herausgeber elisabethanischer Werke McKerrow's Schrift ungelesen lassen darf. Schade nur, daß sie an so schwer zugänglicher Stelle in den Publikationen der Bibliographical Society erschienen ist. Vielleicht entschließt sich aber der Verfasser, uns seine lehrreichen Ausführungen noch einmal in ausführlicherer Form vorzulegen und dann mit genaueren Belegen für manche Einzelaufstellung zu versehen.

2. Erläuterungsschriften.

Im Jahre 1912 hatte Prof. Schücking in einem prächtigen, in unserm Jahrbuch leider übersehenen Aufsatze über «Primitive Kunstmittel und moderne Interpretation» (Germanisch-Romanische Monatsschrift IV 321—339) darauf hingewiesen, daß neben der Charakterisierung durch Mithandelnde häufig auch direkte Selbstcharakterisierung der Sprechenden in Shakespeare's Dramen vorkomme. So primitiv dies Kunstmittel sei, so habe es doch den Vorteil, daß wir in solchen Selbstcharakteristiken stets etwas objektiv Richtiges — dies sei zweifellos Shakespeare's Absicht — mitgeteilt erhielten. Wenn daher Hamlet sich selbst als melancholisch bezeichne (II, 2, 630), so wolle Shakespeare ihn offenbar als Melancholiker betrachtet wissen. Mit dem Worte Melancholiker sei aber für das elisabethanische Publikum ein bestimmter Komplex von Eigenschaften verknüpft gewesen, die trefflich zu dem sonstigen Bilde Hamlets paßten. An diese Aufstellungen seines Lehrers knüpft nun eine Arbeit von G. A. Bieber[8]) an: «Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung», die sich zur Aufgabe stellt, dem mit dem Worte Melancholiker verknüpften Vorstellungskomplex oder, wie es hier genannt wird, dem «Melancholikertypus» weiter nachzugehen. Die hier in Frage kommenden Anschauungen sind dem Boden der antiken Temperamentslehre eines Hippokrates und

[8]) Anglistische Arbeiten, herausgegeben von Levin L. Schücking. Heft 3: Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung. Von Gustav Arthur Bieber. Heidelberg 1913, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 92 S. Preis: 2,30 M.

Galen entwachsen, aber nicht erst durch die Renaissance nach England gebracht, wenn diese auch neubefruchtend in dieser Richtung eingewirkt hat, sondern bereits im Mittelalter wohlbekannt und Gemeingut aller Dichter. Vor allem Chaucer hat uns schon die Temperamentstypen in deutlicher Ausprägung vorgeführt: einen Phlegmatiker in seinem Büttel, einen Sanguiniker im Freisassen, ebenso in seinem Gutsverwalter und dem Hahne Chaunticleer den Vertreter jenes melancholisch-cholerischen Mischtypus, wie er sich gern in der englischen Literatur, auch bei Shakespeare noch, zeigt. Neben dem melancholisch-cholerischen Mischtypus treten in der Literatur des 16. Jahrhunderts noch zwei andere Abarten des Melancholikers hervor: der Liebesmelancholiker und der Modemelancholiker, deren Scheidung uns aus der vorliegenden Schrift leider nicht ganz klar wird. Ersterer findet sich schon, worauf wohl hätte verwiesen werden sollen, in der französischen Hofpoesie des 14. Jahrhunderts, letzterer stammt aus Italien und tritt uns schon voll entwickelt in Castiglione's «Höfling» (1528) entgegen. Der Liebesmelancholiker herrscht vor allem in der Schäfernovelle; doch führt uns auch Lyly's Hofkomödie *Midas* (1589) einen liebesmelancholischen Höfling vor. Shakespeare zeichnet einen richtigen Liebesmelancholiker in Romeo; sonst verwendet er diesen Typus nur zu Episodenfiguren wie dem Herzog Orsino und Proteus, oder persifliert ihn in dem spanischen Höflinge Don Armado. Der Modemelancholiker ist ein fester, allgemein bekannter Typus der elisabethanischen Literatur und wird gern zur Zielscheibe des Witzes gemacht, wie etwa in Ben Jonsons Sittenkomödien. Shakespeare steht dem Typus sympathisch gegenüber und verwendet ihn gern in seinen romantischen Komödien: der melancholische Pessimist Jacques, der grundlos traurige und einsame venezianische Kaufherr Antonio, sowie der illyrische Schiffshauptmann Antonio gehören hierher. So beliebt war dieser Typus, daß Shakespeare es wagen durfte, Züge des Modemelancholikers seinen Figuren auch da zu verleihen, wo sie eigentlich nicht am Platze waren. An den Modemelancholiker lehnt sich auch die klassische Schilderung des *Melancholy Man* an, welche in der 5. Auflage von Overburys *Characters* (1614) eingefügt ist. Jener Melancholikertypus, dem stark cholerische Elemente beigemischt sind, wie leidenschaftliche Affektaufwallungen und Wahnideen, tritt gelegentlich in der Schäfernovelle auf (z. B. bei Pandosto und Rosader), sein eigentliches Gebiet ist aber die Rachetragödie der Elisabethaner. So haben wir eine typische Ausbildung dieses Mischtemperamentes in Kyd's spanischem Marschall Jeronimo. Auch Shakespeare bevorzugt gerade diesen Mischtypus und schildert ihn uns in dem unglücklichen Grafensohne Edmund, dem athenischen Menschenverächter Timon, dem stolzen, aber energielosen und mißtrauischen Könige Richard II. (wo übrigens Holinshed's Darstellung das melancholische Element noch stärker unterstrichen hatte), in dem blutrünstigen Mohren Aaron und dem unentschlossenen, melancholischen Dänenprinzen Hamlet, bei dem sich nach der Meinung unseres Verfassers auch Elemente des Liebesmelancholikers und des Modemelancholikers zeigen (?). Daß Shakespeare uns im Hamlet bewußt einen Melancholikertypus habe vorstellen wollen, bewiesen vor allem die ersten Worte des Königs zu Hamlet in der ersten Quarto: *What means these sad and melancholy moods?* Daß diese Worte in der zweiten Quarto geändert sind, spreche nicht dagegen. Schwierigkeiten mache höchstens die vielbesprochene Stelle im letzten Akt (V, 2 298), wo Hamlet von seiner Mutter als *fat and scant*

of breath bezeichnet wird, während sonst übereinstimmend die Melancholiker als hager und abgezehrt geschildert werden. Unser Verfasser will diese Schwierigkeit dadurch beseitigen, daß er *fat and scant of breath* nicht als konstitutionelle Eigenschaften, sondern als Wirkungen der körperlichen Anstrengung des Zweikampfes auffaßt. Das geht nun zur Not bei *scant of breath* — Hamlet wäre durch das Fechten außer Atem gekommen —, obgleich bei einem guten Fechter diese Wirkung seiner Kunst recht sonderbar klingt. Wie aber das Adjektivum *fat* einen für diese Auffassung passenden Sinn annehmen kann, ist mir unverständlich. So leicht wie der Verfasser darf man sich die Sache doch nicht machen, der einfach erklärt: «Wir möchten deshalb *fat* mit 'schweißig' übersetzen», ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob diese Bedeutung für *fat* je belegt ist oder auch nur zur Not sich rechtfertigen ließe. Und damit kommen wir zu den schwachen Seiten des Büchleins. Wie der Leser aus dem Vorstehenden ersieht, ist hier eine hochwichtige, sehr interessante Frage angeschnitten; aber zu einer befriedigenden, abschließenden Behandlung reichten die Kräfte des Anfängers doch nicht aus. Viel interessantes Material ist zusammengetragen, aber eine überzeugende Verarbeitung fehlt. Vieles hängt in der Luft und wird eigentlich erst verständlich, wenn man die klar gefügten Aufstellungen Schückings vorher gelesen hat. Und vor allem scheint mir unglücklich und für eine Anfängerarbeit geradezu verderblich die Arbeitsmethode, nach der oft die interessantesten Aufstellungen vorne im Text als bloße apodiktische Behauptungen ohne die Spur eines Beweises gegeben sind und Begründung wie Beweismaterial erst am Schlusse des Textes zusammengestellt werden. Wer den Text allein durchliest, wird die Arbeit völlig unbefriedigt aus der Hand legen. Der Leser muß vielmehr immer wieder die Lektüre unterbrechen, um mühsam hinten die Belege nachzusuchen. Hätte Verfasser sich entschlossen, die für wissenschaftliche Arbeiten zweifellos empfehlenswertere Art zu befolgen, die Anmerkungen am Fuße jeder Seite beizugeben, so wäre ihm vielleicht auch klar geworden, daß sehr vieles, was er uns hinten als unverarbeitetes Rohmaterial darbietet, eigentlich in den Text selbst hineingearbeitet gehörte. Ich kann daher nur den Wunsch aussprechen, daß das bedeutsame Thema noch einmal einer gründlicheren Darstellung unterzogen werde. Dabei wäre dann allerdings vieles, was hier nur mit wenigen Verweisungen angedeutet ist, wie etwa das Kapitel «Die Temperamentslehre der Wissenschaft zur Shakespeare-Zeit», wesentlich weiter auszuführen und mit umfangreicherem Material, auch aus der Medizinliteratur, zu belegen, wie man sich auch in mittelenglischer Zeit nicht auf Chaucer beschränken dürfte, wenn allerdings auch ein Herbeiziehen der überreichen, noch in Handschriften vergrabenen Medizinliteratur des 14.—15. Jahrhunderts wohl ein frommer Wunsch bleiben müßte. Auch sollte sich der Blick häufiger, als es hier geschieht, auf andere Länder richten; das melancholisch-cholerische Mischtemperament z. B. sprach man auch dem italienischen Papste Benedikt zu.

Das Hamlet-Problem hat stets die Mediziner angezogen, und so dürfen wir uns nicht wundern, daß abermals ein Psychiater seine Meinung darüber in einem Vortrag niedergelegt hat: «Der Fall Hamlet» von Prof. Gustav Wolff [9]). Klar und gewandt geschrieben, mit offenem Sinn für Poesie und Menschen-

[9]) Der Fall Hamlet. Ein Vortrag mit einem Anhang: Shakespeare's Hamlet in neuer Verdeutschung. Von Gustav Wolff. Verlag von Ernst Reinhardt in München, 1914. 180 S. Preis: 3,50 M.

leben, gehört das Schriftchen zu den erfreulichsten Erscheinungen der Hamlet-Literatur. Das eigentliche Problem im Hamlet sieht Verfasser mit Recht in der Frage, warum Hamlet immer wieder vor der Erfüllung seiner Racheaufgabe zurückweicht. Der Grund für diese immer wieder sich geltend machende Hemmung ist bald in mangelnder Tatkraft (Goethe) oder in dem Verlangen nach besonders sorgfältiger Vorbereitung und Rechtfertigung der Tat (C. Werder) gesucht, bald in einer Ethik, die die Blutrache verabscheut, dann wieder in melancholischer oder phlegmatischer Gemütsart, oder in wirklicher Geisteskrankheit oder doch psychopathischer Nachwirkung des juvenilen Entwicklungsstadiums (Jahrbuch 47, 264; 50, 200). All diese Erklärungen lehnt unser Autor ab, von dem sehr beherzigenswerten Grundsatze aus, den er in einem Vortrage über «Psychiatrie und Dichtkunst» (Wiesbaden 1903) noch weiter ausgeführt hat, «daß das Krankhafte des Seelenlebens keine wesentliche Rolle in der Dichtkunst spielen könne, weil gerade die künstlerische Herausarbeitung der psychischen Zusammenhänge die Aufgabe des Dramas ist, und weil das Wesentliche der kranken psychischen Vorgänge gerade darin besteht, daß sie normal-psychologisch unverständlich sind». Und daraus folgert er: «Wäre Hamlet nur verständlich vom Standpunkt der Psychiatrie, so wäre er eben psychologisch und damit dramatisch unverständlich, und er könnte nicht der Held einer dramatischen Handlung sein». Gesetzt also, Hamlet litte an Melancholie, so kann es sich nicht um einen krankhaften Depressionszustand handeln, sondern nur um eine innerhalb der Breite des Normalen gelegenen Gemütsstimmung. Unser Autor glaubt aber zur Erklärung des Hamlet-Problems mit der Annahme einer von Haus aus zur Schwermut neigenden Gemütsart auskommen zu können. Auf dieser Grundlage seien weder seine Stimmungen noch sein Charakter, seine Motive irgendwie unverständlich. Eine so geartete Natur kann leicht durch den Tod des verehrten Vaters, die überraschend schnelle Wiederverheiratung der Mutter, noch dazu mit einem verachteten Oheim, und durch daraus sich ergebenden begründeten Verdacht, daß der Oheim, vielleicht sogar die eigene Mutter, an des Vaters Tode nicht unschuldig sind, aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht werden und durch die bald aus den Enthüllungen des Geistes erlangte Gewißheit über das heimtückische Mordverbrechen gänzlich niedergeschmettert und zur Weltverachtung und Verzweiflung gestimmt werden, ohne daß irgend etwas Krankhaftes oder Pathologisches mitwirkt. Daß er nicht handelt, als die Erscheinung des Geistes ihm eine Aufgabe zuerteilt hat, liegt nicht an seinem Temperament, an seiner Schwäche, an seiner Geisteskrankheit, sondern lediglich an seiner grenzenlosen Weltverachtung: «Diese Welt der Lüge, der Heuchelei, des Verbrechens, diese Welt der Gemeinheit und der Dummheit, in der er zu leben gezwungen ist, die ist ihm so widerwärtig, so erbärmlich und verächtlich, daß es seiner wahren Natur widerstrebt, auch nur eine Hand zu rühren, um an diesem Sumpfe zu arbeiten». Da er die Welt verachtet und doch irgendwie mit ihr auskommen muß, sucht er sich mit ihr abzufinden unter irgend einer Maske: bei seiner tiefgehenden künstlerischen Begabung und seinem genialen Verständnis für die Schauspielkunst wird es die Maske des Schauspielers, die Pose des Theatralischen. Um von der wirklichen Welt loszukommen, schauspielert er fortwährend. Aber darin liegt der tragische Konflikt seines Lebens, daß er, so sehr er mit aller Kraft versucht über diese Welt durch Verachtung erhaben zu sein, doch nicht von ihr loskommen

kann, da er nicht von der Aufgabe loskommen kann, die die Stimme seines Inneren ihm zuweist. Als Lebenskomödiant spielt er allen Personen, die mit ihm in Berührung kommen, oft in grausamer und brutaler Weise mit: das muß Ophelia, das müssen die beiden Hofschranzen, sogar auch seine Mutter erfahren. Alles nur theatralische Aktion, kein wirkliches Handeln. Wie er selber mit dem Leben und mit den Menschen spielt, so läßt er auch mit sich selber spielen. Er ist ebenso gern passiver wie aktiver Spieler, und am liebsten abwechselnd beides. Er läßt sich nach England schicken, obschon er von dem scheußlichen Plan zu seinem Verderben weiß. Er läßt sich auch zu dem Theater des Fechtspieles herbei, obwohl die trübsten Ahnungen ihn bewegen, — hierbei allerdings «unter dem Zwange des eingeleiteten Spieles» seine Aufgabe endlich erfüllend. Man sieht: soviel Verständiges zur Kritik fremder Meinungen vorgetragen wird, so vermag doch die eigene neue Erklärung, daß Hamlet aus Weltverachtung nicht handelt, kaum völlig zu befriedigen. Anhangsweise ist dem Aufsatze, eine neue Übersetzung des Hamlet-Dramas beigefügt, die den englischen Text in klarem, leicht verständlichem Deutsch meist gut wiedergibt, aber doch an poetischem Schwung und rhythmischem Wohllaut manches vermissen läßt.

Shakespeares Verhältnis zur Medizin bildet den Gegenstand einer Reihe von Aufsätzen, die Hermann Schelenz[10]) unter dem Titel «Shakespeare und sein Wissen auf den Gebieten der Arznei- und Volkskunde» zusammengestellt hat. Zweifellos hat die Shakespeare-Kunde noch reichen Ertrag zu erhoffen, wenn mehr, als bisher geschehen ist, vom Standpunkte der verschiedenen Einzelwissenschaften aus Licht auf Shakespeare's Werke geworfen würde, also z. B. Shakespeare's Staatsauffassung, seine religiösen, seine ökonomischen Anschauungen, seine Stellung zur Geschichte, sein volkskundliches Wissen, seine juristischen Kenntnisse, seine geographischen Vorstellungen, sein astronomisches Weltbild usw. von Vertretern der betreffenden Spezialwissenschaft behandelt würden. Allerdings stellen sich dem große Schwierigkeiten entgegen: denn von Erfolg können solche Versuche nur dann gekrönt sein, wenn der betreffende Gelehrte nicht bloß in seiner Spezialwissenschaft zuhause ist, sondern auch ein gut Teil vom Philologen und Kulturhistoriker in sich hat. Denn er muß die Fähigkeit besitzen, nicht nur dem Laien die Probleme seiner Wissenschaft verständlich zu machen, sondern auch von philologisch-historischen Dingen zu reden, ohne gar zu sehr beim Shakespeare-Forscher Kopfschütteln zu erregen. Und es fordert gewiß ungewöhnliches literarisches Geschick, für ein so Janus-artiges Publikum zu schreiben, wie es die eigenen Fachgenossen und die Shakespeare-Gemeinde sind. Gerade in dieser Hinsicht versagen die meisten der einschlägigen Arbeiten, die sich nur zum Ziel gesetzt zu haben scheinen, die an dilettantische Liebhaberei streifende Frage zu beantworten, ob Shakespeare dieses oder jenes gekannt habe oder nicht, während doch ihr Hauptziel sein sollte, durch Herbeiziehung des Sachwissens der Spezialdisziplin schwierige Stellen bei Shakespeare zu erläutern und Shakespeare's Begriffe durch eindringliche Sacherklärung dem Shakespeare-Freunde zu durchleuchten. Hierbei macht sich aber wieder die neue Schwierigkeit geltend, daß es nicht genügt, die eigene moderne Wissenschaft und Shakespeare's Werke zu kennen.

[10]) Shakespeare und sein Wissen auf den Gebieten der Arznei- und Volkskunde. Von Hermann Schelenz. Bd. I. Leipzig-Hamburg, Verlag von Leopold Voß, 1914. VII u. 328 S. Preis: 8 M. (geb. 9 M.).

sondern daß man auch von dem Stand der Wissenschaft zu Shakespeare's Zeit sowie von der damaligen Laienauffassung ein deutliches Bild gewonnen haben muß, was nur durch Herbeiziehung der wissenschaftlichen Fachliteratur des damaligen Englands sowie der elisabethanischen schöngeistigen Literatur zu erlangen ist. Gewiß eine ungeheuer schwierige Aufgabe, der auch das vorliegende Werk von Schelenz nicht zu entsprechen vermag. Dazu gräbt der Verfasser nicht tief genug, schreibt nicht klar genug, urteilt nicht vorsichtig genug, kommt zu wenig den Bedürfnissen des Shakespeare-Forschers entgegen und zieht zu wenig die zeitgenössische Literatur heran. Seine philologische Bildung reicht nicht aus, um ihn vor groben Mißverständnissen des Shakespeare-Textes zu bewahren und ihn den Weg zur modernen Shakespeare-Forschung finden zu lassen. Was die Shakespeare-Erklärung seit Malone geleistet hat, ist ihm unbekannt geblieben, so daß er manchmal eigene Erklärungen zu geben glaubt, wo im Arden Shakespeare oder in der New Variorum Edition oder in der First Folio Edition längst das Richtige steht. Das große Oxforder Wörterbuch wird zwar gelegentlich zitiert, ist aber nicht ausgiebig genug benutzt. Den Geisteswissenschaftler überrascht die überall zutage tretende Neigung, sexuelle Anspielungen in den Worten zu suchen oder den Personen Krankheiten beizulegen. Sogar vor der wirklich jeden wissenschaftlichen Anhaltes entbehrenden Vermutung, Shakespeare selbst habe Lues gehabt, wird nicht zurückgeschreckt, — bloß weil Shakespeare die Symptome der Krankheit gut kennt, die medizinischen Präparate dagegen aber nicht nenne, also aus psychologisch leicht zu erklärendem Grunde verschweige und einmal in seinem Leben eine Zeit melancholischer Depression durchgemacht habe! Der Kulturhistoriker kann sich des Kopfschüttelns nicht erwehren, wenn er immer wieder Schlußfolgerungen wie diese liest: Shakespeare nennt den Mörser nirgendwo, also kann er nie den Arbeitsraum einer Apotheke betreten haben! Wir könnten mit demselben Rechte fortfahren: also kann er auch nie in seiner Mutter Küche gewesen sein. Literarisch betrachtet kann das Buch nur sehr bescheidenen Ansprüchen genügen. Es entbehrt jeder straffen Disposition und systematischer Behandlung der Fragen: 8 Aufsätze, die Verfasser im Laufe der Zeit in verschiedenen medizinischen Zeitschriften veröffentlicht hatte, sind offenbar ohne größere Änderungen hier zusammengedruckt, so daß manche Dinge an 2—4 Stellen wiederholt sind und auch direkte Widersprüche in der Erklärung nicht fehlen. Manches ist so unklar ausgedrückt, daß man erst nach mehrmaligem Lesen den Verfasser versteht. Außerdem ist die Lektüre sehr erschwert durch die Neigung zu etymologisierender Ausdrucksweise und durch die fortwährend eingestreuten, völlig überflüssigen etymologischen Bemerkungen, die in eckigen Klammern in den Text selbst gesetzt sind. Die verschwenderische, zwecklose Hervorhebung einzelner Worte durch Kursiv- oder Sperrdruck macht auch für das Auge die Lektüre zu einer Anstrengung. Da ich nun fürchte, daß nur wenige Shakespeare-Freunde sich durch das Buch hindurcharbeiten werden, aber andererseits derartige Arbeiten, wie schon gesagt, für die Shakespeare-Kunde sehr wichtig sind, will ich eine ausführlichere Inhaltsangabe hier bieten, ohne auf die vielen Irrtümer einzugehen, die ich gelegentlich stillschweigend verbessere. Das 1. Kapitel — um von der überflüssigen Einleitung über Shakespeare's dramatische Werke zu schweigen — behandelt «Die Äskulapjünger in Shakespeare's Werken». Hier hören wir, daß Shakespeare's Ärzte in «Ende gut, alles

gut», «Macbeth», «Lear», «Wintermärchen», «Cymbelin» und «Heinrich VIII.» im wesentlichen noch auf dem mittelalterlich-antiken Standpunkte stehen. Noch nicht die Iatrochemie des Paracelsus (1493—1541), sondern die alte Naturheilmethode des Galen herrscht bei ihnen vor, wie dieser z. B. auch noch der berühmte Arzt und Verwandte Heinrichs VIII., William Bulleyn († 1576), in seinen verschiedenen medizinischen Werken huldigt. In ihrer Berufstätigkeit spielte die größte Rolle die «Wasserschau», d. h. die Urindiagnose, die oft von Shakespeare, z. B. in der Figur des Dr. Cajus, verspottet wird. Daneben tritt hervor das Schröpfen und Aderlassen — *to let blood* ist sechsmal bei Shakespeare erwähnt — sowie das Purgieren. Letzteres war damals eine solche Alltagserscheinung, daß Shakespeare ruhig mehrfach davon reden lassen durfte, wie er auch in echter Renaissance-Derbheit die Erwähnung der *clyster-pipe* und des *close-stoole* nicht zu scheuen brauchte. Wie heute noch in England, durfte der Arzt auch selbst «dispensieren», d. h. Arzneimittel verkaufen. Daneben gab es aber schon einen besonderen Stand der Apotheker, wie Romeo einen solchen in Mantua aufsucht. *Physician* und *surgeon* schieden sich wohl damals schon, wie noch heute in England, insofern als der eine die inneren Krankheiten, der andere die äußeren behandelte; wenigstens wird letzterer bei Shakespeare zum Zweikampf hinzugezogen, muß seine Dienste in der Schlacht leihen und wird auch bei Shylock's blutigem Vorhaben genannt. Einfache geburtshilfliche Tätigkeit übte damals der Arzt nicht aus; auch königliche Frauen mußten sich mit der Hilfe der Hebamme begnügen. Shakespeare's eigene gynäkologischen Kenntnisse sind nicht gering; doch ist es alles leicht erreichbares Hebammenwissen. Der Wundarzt gehörte mit den Barbieren zusammen in dieselbe Gilde, die 1461 gegründete *Company of the Barber-Surgeons*; erst 1745 wurden beide Berufe in England völlig voneinander getrennt. Die heilkundliche Tätigkeit des Barbiers beschränkte sich nicht auf Hühneraugenoperationen; auch das Zahnziehen und wohl auch das Ausräuchern der Pesthäuser lag ihm ob. Sozial gewertet war die Stellung des Arztes kaum eine hohe; wenigstens hält Bacon den Beruf der Barber-Surgeons für so niedrig, daß Männer von Geburt und Stand ihn nicht wählen könnten. Wenn aber bei Shakespeare Graf Rousillon sich weigert, eine arme Arzttochter zu heiraten, so darf man das nicht mit Schelenz als Beweis für die geringe soziale Stellung des Arztes anführen; denn nach damaliger Anschauung verwehrte schon das adlige Geblüt eine solche Heirat. Seit durch Parlamentsakte vom Jahre 1543 die anfänglichen Vorrechte der staatlich approbierten Ärzte eingeschränkt und in gewissem Grade Gewerbefreiheit für alle Heilbeflissenen eingeführt war, hatte der Ärztestand viel unter der Konkurrenz von Quacksalbern und weisen Frauen zu leiden. Die Frau war überhaupt damals noch in stärkerem Grade als heutzutage die Trägerin volksmedizinischer Überlieferungen. Der Volksmeinung, daß den Königen die Kraft, durch Handauflegen von den Skrofeln zu befreien, innewohne, verlieh auch Shakespeare im «Macbeth» Ausdruck. Dramatisch hat der Arzt bei Shakespeare, wie im modernen Romane, gelegentlich die Aufgabe des Deus ex machina zu erfüllen. — Ein 2. Abschnitt «Syphilis und Prostitution» zeigt uns, welch große Rolle diese Dinge, der damaligen Wirklichkeit entsprechend, in Shakespeare's Dramen spielen. Die neue, im 15. Jahrhundert auftauchende Seuche, welche vielfach als eine Art Lepra aufgefaßt wurde, ist Shakespeare wohl bekannt. Er nennt sie *pox*, auch *planetary plague* oder *Winchester goose* und bezeichnet sie gelegent-

lich direkt mit *sweat* (Meas. I, 2, 84; Heinr. IV b, V, 5, 147), das sonst ein Heilmittel dafür, die Schwitzkur, bedeutet. [Nach Sudhoff ist *sweat* aber nicht «Lues», sondern das berüchtigte «englische Schweißfieber», welches zuerst 1486 in England auftauchte und in verheerenden Epidemien bis 1551 das Land heimsuchte; vgl. Dr. John Caius, *A Boke or Counseill against the Disease commonly called the Sweate or sweatyng Sicknesse* (London 1552)]. Mehrmals beschreibt er ihre Symptome (vor allem Troil. V, 1, 20 und Tim. IV, 3, 151). Von Heilmitteln kennt er nur Schwitzbäder und Diätkuren (Hen. V. II, 1, 79; Meas. III, 2, 62; Troil. III, 1, 44; V, 10, 56; Tim. IV, 3, 87; Per. IV, 2, 21), die beide stets verbunden waren, so daß sein Timon von einem *tub-fast* «Wannenfasten» sprechen kann. Von den mannigfachen schon damals gebräuchlichen medizinischen Heilmitteln, wie Schmierkuren, Quecksilberpräparate und Pflanzenabkochungen, weiß Shakespeare nichts, woraus ich genau den entgegengesetzten Schluß ziehen möchte als unser Verfasser. Genau weiß Shakespeare über die Ansteckungsgefahr Bescheid — auch daß die Übertragung durch Küsse erfolgen kann (Tim. IV, 3, 61; Meas. I, 2, 40). [*To burn* heißt aber «mit Tripper anstecken».] Auch huldigt er dem Volksaberglauben, daß Heilung durch eine reine Jungfrau möglich sei (Per. IV, 2, 120). Es sind fast immer dieselben Dramen, in denen wir uns hier bewegen: die Falstaff-Stücke — denn Falstaff selbst ist von der Seuche befallen — sowie Timon, Troilus und Pericles. Es sind dieselben Stücke, in denen auch die Prostitution und die öffentlichen Häuser eine so starke Rolle spielen. Bei der damaligen Sitte des überstarken Dekolletierens, wie es auch ehrbare Frauen in ihrem Hausgewande sich erlaubten, hätte an den reichen Nachweisen nicht vorübergegangen werden sollen, die Furnivall zu Stubbs *Anatomy of Abuses* I, 78, 255, 267, 351 zusammengestellt hat. Der Eigennamo *Veroles* ist zweifellos richtig mit frz. *vérole* «Lustseuche» in Zusammenhang gebracht. Entschieden abzulehnen ist aber Schelenz' Ableitung des Namens *Verges* (von lat. *virga*), der doch sicher nichts weiter als frz. *verjus* «Sauerwein» ist. — Das kurze 3. Kapitel behandelt «Shakespeare und die Pharmazie». Das Wort *antidote*, welches seiner Etymologie entsprechend häufig mit «Gegengift» übersetzt wird, bedeutet bei Shakespeare das Arzneimittel ganz im allgemeinen. Heilmittel kennt Shakespeare sowohl in der Form von Tränken (*draught, dram*) wie in trockenen Arzneiformen (*pills, cakes*) oder Zucker- und Honigkonfektionen, Pflaster, Salben, oder breiigen, meist Pflanzenstoffe verwendenden Umschlägen (*poultice, cataplasm*). Über den Destillationsprozeß weiß Shakespeare gut Bescheid, wie man ja damals die vielgeschätzten *cordials* oder *liquors*, d. h. Aufgüsse mit heißen alkoholischen Flüssigkeiten (Wein oder Weingeist) aus Pflanzenstoffen, auch im Hauswesen herzustellen pflegte. — Shakespeare's «Kenntnisse auf dem Gebiete der Chemie» sind mit besonderer Ausführlichkeit behandelt. Von der Chemie scheint Shakespeare weniger als mancher seiner zeitgenössischen Kollegen verstanden zu haben. In erster Linie kommt für ihn in Betracht die Kunst des Transmutierens, d. h. des Verwandelns minderwertiger Stoffe in Gold. Tinte kannte Shakespeare nicht mehr oder doch nicht nur in der alten Form von Kienruß in Gummi- oder Harzlösung, sondern schon als Eisen- und Galläpfelauszug, so daß er (Twelf. III, 2, 52 und Cymb. I. 1, 101) mit beiden Bedeutungen des Wortes *gall*, 1. «Gallapfel», 2. «Galle», spielen konnte. Salz, und zwar sowohl heimisches wie spanisches Seesalz, war als Küchenwürze beliebt und hieß außer *salt* auch *powder*; das Verb *to powder* bedeutet bei Shake-

speare daher oft «einsalzen» oder «einpökeln». Seife wird bei Shakespeare nicht genannt, wohl aber die damals zum Wäschewaschen benutzte Holzaschenlauge (*cinder lie*), die den Fett- und Schweißschmutz der Wäsche neutralisieren und löslich machen half. Da meist Buchenasche dazu verwandt wurde, heißt die zu waschende Wäsche bei Shakespeare *buck*, der Korb für die Wäsche *buck-basket* und das Waschen selbst *bucking* oder *buck-washing* (vgl. unser mundartliches *bauchen* oder *bäuchen*). Das Waschholz zum Schlagen der Wäsche (*batlet*) war nicht unbekannt. Außer der üblichen Holzkohle nennt Shakespeare auch bereits Steinkohle, die er nach mittelalterlichem Brauche (*carbo maris*, ca. 1236) noch als *sea-coal* bezeichnet. Teer, aus Holz destilliert, verwendet der elisabethanische Hirt als Antiseptikum bei verwundeten Schafen (AYLI III, 2, 63). Filz wurde über Holzblöcken (*blocks*) zu Hüten geformt; daher die Anspielungen auf diese der Mode unterworfene Blockformen (Ado I, 1, 77; Lear IV, 6, 187). Eine besonders starke Filzart verwandte man zur Umhüllung von Pferdehufen (Lear IV, 6, 189). Mit Pech schützt man sich gegen die Einflüsse der Feuchtigkeit bei Netzen und bei Särgen. Kalk benutzte man wie heutzutage als Mauerbewurf und als Bindemittel beim Stein- und Fachbau. Ungelöschter Kalk wurde aber auch in die Weinfässer getan (Wiv. I, 3, 15; Heinr. IVa, II, 4, 137, 140), angeblich um dem Wein eine schönere Farbe zu geben. Bei reichlicherer Kalkzutat schmeckte der Wein dann unangenehm laugenartig, was Falstaffs Unwillen erregt. Dem Kalkzusatz des Weines schrieb man auch die Gicht zu, welche die damalige Medizin als Austrocknung der Körpersäfte und Umbildung in Kalk auffaßte, wohl veranlaßt (wie Schelenz zum Verständnis des Laien hätte hinzufügen sollen) durch die Tatsache, daß aufbrechende Gichtgeschwüre mit weißer mörtelartiger Masse vermischten Eiter ausströmen lassen. Auch Shakespeare teilte diese Auffassung und konnte daher von *lime-kilns in the palm* (Troil. V, 1, 25) sprechen lassen. Porzellan ist nur einmal erwähnt (Meas. II, 1, 97) und galt wohl noch als recht kostbarer, teurer Gegenstand. Bei der Prunkfreude der Renaissance spielen Edelsteine aller Art bei Shakespeare keine kleine Rolle. Unter *agate* verstand er aber nicht das jetzige Silikat, sondern leicht zu verarbeitende bituminöse Braunkohle, die er an anderem Orte als *jet* bezeichnet. Besondere Ringe mit Sinnsprüchen oder eingeschnittenen Figuren wurden gern daraus verfertigt. Auch nachgemachte Edelsteine (*counterfeited stones*) aus farbigen Glasflüssen waren damals schon im Handel. Schwefel kennt Shakespeare vor allem in pyrotechnischer Verwendung. Othellos *mines of sulphur* sind daher keine Schwefelgruben, sondern Sprengminen. Von allen Stadien des Backprozesses, mit dem Worfeln, Mahlen und Beuteln des Getreides angefangen bis zum Säuern, Kneten und Formen des Teiges und Backen und Abkühlen des Brotes, hatte Shakespeare eine genaue Vorstellung. Auch daß man fertiges Brot durch Rösten an trockener Hitze noch leichter bekömmlich machen kann, wußte er. Ähnliches gilt von allen Vorgängen beim Bierbrauen, das damals noch, wie das Backen, zur gewöhnlichen Aufgabe des Einzelhaushaltes gehörte. Dagegen erfahren wir nichts über die Vorgänge beim Gerben. Wir hören nur, daß Rehwildleder zu Handschuhen, Rindsleder zu Schuhsohlen, Büffelleder zu haltbaren Kollern (daher *buff jerkin*), Ochsenhäute zu Weinschläuchen (*bombards* genannt) und Schweins-, Schaf- oder Kalbshäute zu Schreibpergament verarbeitet wurden. Einen Klebstoff hat Shakespeare sicher gekannt, wenn er ihn auch nirgendwo

nennt. Der dreimal erwähnte Vogelleim (Oth. II, 1, 127; Heinr. VI b, I, 3, 91; II, 4, 54; Ado III, 1, 104) war vermutlich ein eingedickter Auszug aus Mistelbeeren oder frischer Stechpalmenrinde. Daß Binsen auf den Boden gestreut wurden «wegen der luftreinigenden Wirkung grünender Gewächse», möchte ich stark bezweifeln. Sie erfüllten wohl denselben Zweck, wie im heutigen Bauernhause der Sand, nämlich weißgescheuerte Dielen oder Steinfließe vor der unmittelbaren Berührung mit dem Straßenschmutz zu bewahren. — «Heilstoffe in Shakespeare's Werken» ist ein 6. Kapitel überschrieben. Daß Krankheiten durch Bestandteile der Luft übertragen werden können, wußte Shakespeare; ebenso daß die Sonne die Ansteckungskeime zu töten vermag. Auch die suggestive Heilwirkung des Arztes wird von ihm betont. Was die Mittel zur Krankheitsheilung angeht, so hielt Shakespeare, wie seine Zeit, an der Grundanschauung des Hippokrates fest, daß *contraria contrariis* (z. B. John V, 7, 40; Wiv. III, 4, 123) und *similia similibus* geheilt werden könnten. Eine lange alphabetische Liste von Arzneistoffen, die Shakespeare bekannt sein sollen, enthält allerdings vielerlei kaum Hergehöriges, — z. B. viele Fälle, wo Shakespeare nur von der Pflanze, nicht aber von dem ihr innewohnenden Heilstoffe spricht. Erwähnenswert scheint mir der Hinweis, daß die Kardendistel, *Carduus benedictus*, die einzunehmen die Margaret ihrer Freundin Beatrix in neckischem Spotte anrät, ein bekanntes Brechmittel ist, also den Brechreiz (*qualm*) der Beatrix leicht stillen konnte. Unter *Carawa ys* «Kümmelkonfekt» sind die überzuckerten kleinen Früchte der Kümmelpflanze zu verstehen. *Parmaceti* (eigentlich «Wal-Samen»), das Shakespeare als *the sovereignest thing on earth . . . for an inward bruise* lobt (Heinr. IV a, I, 3, 58), ist eigentlich das schnell erstarrende Öl in der Schädelhöhle des Walfisches, welches in Mixturen suspendiert und mit Pulvern verrieben für eine Menge von Krankheiten verwendet wurde. *Mandragora* und *poppy* kennt Shakespeare als schlafstillende Mittel. Von ersterem kennt er die antike Volkssage, daß es beim Ausziehen seiner Wurzel ein ohrenbetäubendes, ja tötendes Schreien ausstoße (Romeo). Zum Blutstillen oder zu Verbandzwecken verwandte man gern, wie heute, Leinenzeug oder Flachs, deren hydrophile Faden sich mit Blut vollsaugen und einen luft-undurchlässigen Deckverband bilden. Um letzteres zu unterstützen, tat man gern einen Klebstoff, wie etwa Eiweiß, hinzu; und so erklärt sich, daß nach Gloucesters Blendung ein Diener *some flax and whites of eggs to apply to his bleeding face* (Lear III, 7, 106) holen will. Spinngewebe auf eine Wunde zu legen, gilt auch heute noch in Deutschland dem Volke als Mittel zum Blutstillen; daher gesellt sich Shakespeare's Weber Bottom dem Elfchen Cobweb zu mit den Worten: *if I cut my finger, I shall make bold with you.* Damals freilich glaubte auch die ernste Wissenschaft noch an dieses von Dioskurides empfohlene Mittel, da selbst Shakespeares Schwiegersohn, der vielgesuchte Arzt Dr. Hall, solche *spiders' webs* verordnete, wie wir aus seinem nachgelassenen, von Dr. J. Cook ins Englische übersetzten Werke *Select Observations on English Bodies, or Cures in Desperate Diseases* (London 1657) wissen. Der Tabak ist merkwürdigerweise bei Shakespeare nie erwähnt, obschon Modejünglinge damals dem neuen Genußmittel reichlich genug zusprachen. — In einem 7. Kapitel werden uns die bei Shakespeare vorkommenden «Schlaf- und todbringenden Mittel» vorgeführt, wofür bereits ein französisches Werk von A. Cartaz, *La toxicologie dans les drames de Shakespeare* (Paris 1911) gut vorgearbeitet hatte. Ein so schnell wirkendes Gift, wie es Romeo vom Mantuaner

Apotheker wünscht, hat es zu Shakespeare's Zeit keinesfalls gegeben; ebensowenig ein so prompt und stark wirkendes Narkotikon, wie es Julia vom Bruder Lorenzo erhält. Freilich lehrte schon Dioskurides, daß man mit einer Drachme Mandragora einen Menschen für 3—4 Stunden in einen völlig empfindungslosen Schlaf versetzen könne. Shakespeare schöpft das Motiv aber sicher aus der literarischen Tradition, da er hierin nur Arthur Brooke folgt. Auch ein so schleichend wirkendes Gift, wie es Cymbelin's Königin von ihrem Leibarzt verlangt, existiert nur in der Dichterfantasie. Von gewöhnlichen Narkotika nennt Shakespeare den Mohn, dessen Saft gleich Fett beim Anschneiden oder Ritzen hervorquillt (— daher ist wohl der Mohn gemeint mit dem *fat weed*, das an Lethe's Strande wächst, Haml. I, 5, 33 —), sowie das bekannteste allerSchlafmittel, der schon von Dioskurides genannte Auszug aus der Mandragora-Wurzel. Mit der «wahnsinnerregenden Wurzel» (*the insane root that takes the reason prisoner*), die «Macbeth» I, 3, 84 genannt wird, ist wohl entweder der gewöhnliche Nachtschatten gemeint, der in Wirklichkeit zwar harmlos ist, aber vom Volke für stark giftig gehalten und direkt als *solanum manicum* bezeichnet wurde, oder aber die wirklich giftige Tollkirsche, deren Wirkung *delirium, cachinni, gesticulationes variae, dein insania vera, stupor mentis* (bei Ray?) zugeschrieben wurden. Das vielumstrittene *hebenon*-Gift scheint Bilsenkraut, Schierling oder Eibe gewesen zu sein. Für Bilsenkraut würde sprechen, daß Plinius lehrt, daß Öl aus seinem Samen selbst nur ins Ohr geträufelt tödlich wirke. Ein Extrakt der Eibenblätter wurde gern als Degengift verwendet; daher Shakespeare's Ausdruck *double-fatal yew* (Rich. II. III, 2, 117). Unter *mortal mineral* (im «Cymbelin») ist Arsenik zu verstehen, weil dies das einzige Mineralgift ist, das der damaligen Zeit bekannt war. Auch als Rattengift (*ratsbane*) wurde es viel verwandt. Die antike, jedenfalls aber volkstümliche Anschauung, daß Krokodile, Eidechsen, Kröten und Frösche giftig seien, teilt auch Shakespeare. Natürlich kennt er auch die giftige Wirkung des Schlangenbisses; nur dehnt er irrigerweise dies auch auf die harmlose Blindschleiche aus. Kleopatra tötete sich jedenfalls mit der berühmten ägyptischen Uräus-Schlange. Daß Schlangen, wie bei Kleopatras Tode behauptet wird, Schleimspuren hinterlassen, ist ein Irrtum, zu dem Shakespeare wohl durch die Beobachtung der Schnecken gekommen war. Einer auch heute noch nicht ganz ausgestorbenen Volksanschauung entspricht es, daß Haare ins Wasser geworfen, sich in Schlangen verwandeln (Ant. I, 2, 200). Daß der Stechorganismus der Wespe in ihrem Schwanzteile sitzt, war Shakespeare wohl bekannt (Wint. 1, 2, 329; Tam. II, 215); aus Kätchens schnippischer Antwort sowie aus den Adjektiven *waspish-headed* und *wasp-tongued* darf man meiner Ansicht nach nicht folgern, daß Shakespeare sich die Lage des Stachels möglicherweise auch im Kopfe gedacht habe: *wasp-tongued* heißt sicherlich nur «mit einer Zunge behaftet, die wie eine Wespe sticht», und *waspish-headed* bedeutet dasselbe wie *waspish* allein, nämlich «bissig» oder «zänkisch». An die Möglichkeit des Totkitzelns (Much III, 1, 80) glaubte damals Volk wie Wissenschaft; ebenso daß übermäßiges Lachen Seitenstechen und Milzsucht (Twelf. III, 2, 72) und weiterhin den Tod (Temp. II, 2, 158) herbeiführen könne. — «Shakespeare und die von ihm genannten alkoholischen Getränke» heißt der Titel des 7. Aufsatzes. Das verbreitetste Rauschgetränk war schon damals in England das Bier. Man unterschied *beer* «gehopftes Bier» von *ale* «ungehopftem Bier» (Archiv 109, 325 Anm.). *Small beer*

und *small ale* bezeichnen mit Wasser verdünnte Sorten. Sehr beliebt war warmes Bier, in das Eier hineingequirlt waren (Wiv. III, 5, 31). Auch andere Biersuppen mit Würz- und Süßstoffen, wie Zimt, Nelken oder Zucker, gab es. *Wort* ist ungegorenes Bier, das zum Dessert als Leckerei neben Wein u. a. serviert wurde. Schenkkellner und Servierkellner (*tapster, drawer*) waren damals stets in einer Person vereinigt. Auch damals schon schänkte man gern «auf Schaum» ein (Wiv. I, 3, 15). Ebenso waren die Kellner wegen ihres leichten Verrechnens (*false reckonings*) bekannt. *Claret* bezeichnete damals in England einen hellroten oder dunkelgelben französischen Wein, im Unterschied zum dunkelroten *Bordeaux*. Rheinwein (*Rhenish*) wird damals schon in England getrunken sein, kaum aber in Dänemark (Hamlet) und Italien (Kaufmann). Süßweine waren der aus Italien importierte Muskateller (*Muscadel*), sowie der sehr teure und nur den Reichen zugängliche griechische Malvasier (*Malmsey*). *Sack* ist ein Sammelname für alle möglichen Sorten von spanischen Weißweinen, die aus getrockneten und daher zuckerhaltigeren Beeren gemacht wurden und infolgedessen besonders süß und alkoholreich waren. Der Name ist nicht so leicht zu erklären, wie Schelenz sich denkt: jedenfalls liegt das frz. *vin sec* zugrunde; doch bleibt die Schwierigkeit (vom Vokale ganz abgesehen), daß dieses nur «trocknen», d. h. nicht süßen Wein, bedeutet, während das ne. *sack* ebenso wie das deutsche *Seck* (schon 1699, also vor Ludwig Devrient belegt) gerade Süßwein bezeichnet; ein oft zitiertes spanisches **vino seco* scheint nicht zu existieren. Von diesen süßen spanischen Weißweinen kannte Shakespeare solchen aus Madeira (*Madeira*), dann den von den kanarischen Inseln stammenden *Canary*, den nach der bei Cadiz liegenden Stadt Xeres benannten Sherry (damals noch *Sherris* genannt, woraus das heutige *Sherry* irrtümlich ausgelöst ist; das spanische *x* wurde im Altspanischen wie *š* gesprochen, woraus erst Anfang des 17. Jahrhunderts das heutige *χ* entstanden ist), weiter den *Charneco* (angeblich nach einem bei Lissabon liegenden Dorfe so genannt) und endlich auch den sog. *bastard*, bei dem man eine hellere und eine dunklere Sorte unterschied (Heinr. IVa, II, 4, 30). Als Zukost zum Wein genoß man geröstetes Brot (*toast*) und als Naschwerk Zucker, d. h. in diesem Falle kristallinischen Kandiszucker, den man zum Weine lutschte. Es darf uns also nicht wundern, wenn Falstaff zum süßen *sack* noch *sugar* nascht. Allerhand alkoholische Mischgetränke waren sehr beliebt: *caudle* war Haferschleim mit gesüßtem und gewürztem Wein oder Bier, *posset* heiße Milch, in die während des Kochens Ale oder Wein gegossen war, so daß sie gerann, aber ihren Butter- und Käsestoff durch hinzugefügtes Brot oder Ei gebunden erhielt. Aus Wales, mit dem damals ein enger Konnex bestand, stammt der *metheglin* (=kymr. *meddyglyn*, sprich *medä·glin*), d. h. ein gegorener Honigtrank, bei dem der Honig in Wasser mit allerhand Würzkräutern — nach Tob. Venner, *Via recta ad vitam longam* (London 1620) sind es Rosmarin, Ysop, Thymian, Salbei und Majoran — eingekocht war. Durch «Brennen», d. h. Destillieren, wurden allerhand Rauschtränke mit erhöhtem Alkoholgehalt hergestellt. Ein Sammelname dafür, wie unser deutsches Branntwein, ist das häufig bei Shakespeare vorkommende *aqua-vitae*. *Liquors* sind auch wohl bei Shakespeare schon gesüßte, mit Würzzusätzen versehene Branntweine. Daß man aus Cassios *invisible spirit of wine* (Oth. II, 3, 283) schließen dürfe, daß Shakespeare das unverdünnte Destillationsprodukt des Weines, den Weingeist gekannt habe, halte ich nicht für ausgemacht. — Ein Schlußkapitel endlich «Musik als Heil-

faktor» zeigt uns nur, daß Shakespeare sowohl die aufheiternde, stimulierende, liebeweckende Kraft der Musik wie ihren besänftigenden, einschläfernden Einfluß gekannt hat. — Wer Shakespeare's Arzneiwissen mit dem bei Bacon vergleichen will, findet das Material bei G. W. Steeves, *Medical Allusions in the Writings of Francis Bacon* (Proceedings of the Royal Society of Medicine, Edinburgh 1913).

Shakespeare's Stellung zum Übersinnlichen ist seit Tieck (1793) oft behandelt. Auch in den letzten Jahren hat man sich mehrfach dazu geäußert (vgl. Jahrb. 45, 396; 47, 274; 49, 240; 50, 190), jedoch meist ausschließlich in ästhetisierender, schöngeistiger Weise. Vom Standpunkt der wissenschaftlichen Mythologie ist aber neuerdings August Ackermann[11]) an das Thema herangetreten in einem schon äußerlich wissenschaftlichen Geist atmenden Werke über den «Seelenglauben bei Shakespeare». Abgesehen von einigen allerdings recht sonderbaren Mißgriffen und Irrtümern zeichnet sich das Buch durch eine sehr saubere philologische Arbeitsweise, umfangreiche Literaturbenutzung und sehr klare, knappe Darstellungsart aus. Wenn hie und da der Gesichtspunkt überspannt ist oder die mythologischen Erklärungen uns allzu kühn anmuten, so muß das mit der Eigenart dieser Wissenschaft entschuldigt werden. Wie alle primitiven Kulturen wurde auch das altgermanische Heidentum völlig beherrscht von der Vorstellung, daß hinter jedem Vorgang in der Natur, hinter jeder Bewegung ein Seelenwesen als treibende Kraft stehe, für das große Beweglichkeit und zumal die Fähigkeit, beliebige Gestalten (von Wind, Tieren, Menschen) anzunehmen besonders charakteristisch sind. Neben diesen «Naturgeistern» stehen andere Seelenwesen, die als ursprüngliche Menschenseelen nach dem Zerfall des menschlichen Körpers frei geworden sind und als «Totengeister» von den ersteren geschieden werden können. Dieser primitive Seelenglaube, der auch heute noch im Volksbewußtsein nicht ausgestorben ist, erfreute sich in der elisabethanischen Zeit noch sehr starker Verbreitung. Und so ist es nicht zu verwundern, daß auch Shakespeare neben aller Höhe der Renaissance-Kultur noch zahlreiche und deutliche Reste des volkstümlichen Seelenglaubens seiner Zeit verwendet, wenn auch der christliche Seelenbegriff naturgemäß bei ihm schon vorherrscht. Nicht selten weisen die prähistorisch-animistischen Vorstellungen bei Shakespeare mittelalterlich-christliche oder antik-klassische Beimischung auf, wie auch die germanischen Bestandteile darin nicht immer scharf von den späteren keltischen Zutaten, die durch das französische Ritterepos in England Eingang gefunden hatten, sich absondern lassen. Wie in der altgermanischen Heidenreligion ist auch im englischen Volksglauben die Luft — nicht etwa Himmel oder Hölle oder Hades — der Aufenthaltsort aller Seelen, wie manche Ausdrücke bei Shakespeare (*souls had wandered in the air*; . . . *ride on air* usw.) noch deutlich erkennen lassen. Besonders die Wolken sind der Geistersitz (*ride on curl'd clouds*). Alle Seelenwesen vermögen sich in Luft aufzulösen, sich also unsichtbar zu machen (Hexen, Oberon, Ariel); — in Henslowe's Geschäftsbuch erscheint *a robe for to go invisible*. Als Luftwesen sind sie dann auch unverwundbar (Ariel, Hamlets Geist). Gern nehmen die Seelen die Gestalt von Feuer und Flamme an (Temp. I, 1, 191), und dahin

[11]) Der Seelenglaube bei Shakespeare. Eine mythologisch-literarwissenschaftliche Abhandlung. Von Dr. August Ackermann. Frauenfeld, Druck und Verlag von Huber & Co, 1914. VI u. 151 S. Preis: 2,80 M.

gehört auch das häufig bei Shakespeare erwähnte Naturphänomen des Irrlichtes oder *Ignis fatuus*, das als ein ganz besonders boshafter und gefährlicher Naturdämon in Flammengestalt aufgefaßt wurde. Den Feuergeistern scheint in ihrer ursprünglichen Bedeutung auch die Figur des Puck zuzurechnen zu sein, dessen Name (von ae. *pūca* «Gespenst») wohl nur eine onomatopoetische Bildung zur Bezeichnung von «Furcht» (?) oder «Feuer» (??) sein soll. Jedenfalls kann sich Puck auch bei Shakespeare noch in Feuer verwandeln und führt am liebsten in Tiergestalt die Menschen zur Nachtzeit in die Irre. Die Naturgeister treten nun stets dem Menschen feindlich gegenüber. Nur die Hauselben, die ursprünglich aus den Totengeistern entstanden sind, zeigen sich auch wohlwollend und gütig. Danach ist Puck kein reiner Naturgeist mehr, sondern hat gleich seinem niederdeutschen Namensvetter *Huspuke* Züge der freundlichen Hausgeister übernommen, wie auch sein eigentlicher Name *Robin Goodfellow* andeutet. Shakespeare hat außerdem seinen Puck mit vielen reizenden, menschlichen Zügen ausgestattet, so daß er zu einer klar umrissenen Persönlichkeit, einem selbständigen mythischen Individuum geworden ist. Auch hat Shakespeare erst ihn in Verbindung mit der französischen Oberon-Sage gebracht. Eine Anspielung auf die Flammengestalt der Geister enthalten jene Lichter, welche die Elfen bei ihren nächtlichen Reigen mit sich führen. Daher ist nichts einzuwenden gegen die Überlieferung in Oberons Worten *Through the house give glimmering light*, wo die meisten Ausgaben (nicht alle) ganz unnötig das erste Wort in *Though* verändern. Eine andere Form, die die Geister gern annehmen, ist die Tiergestalt, sei es, daß das Tier direkt als Verkörperung eines Seelenwesens aufgefaßt wird oder daß eine Menschenseele in das Tier gefahren (Mids. IV, 1, 132) gedacht wird. Der Luftigkeit der Seele entsprechend wird die Form eines Vogels oder eines beflügelten Insektes (Heinr. V. II, 3, 42) bevorzugt; zum mindesten hat die Seele Flügel. So sind denn auch die Seelenwesen bei Shakespeare so klein wie Insekten (Temp. V, 1, 88; Mids. II, 1, 31; II, 2, 1; III, 1, 171; IV, 1, 10; Rom. I, 4, 59ff.) und tragen sogar manchmal Namen von Insekten (Moth u. Cricket im «Sommernachtstraum»). Shakespeare kennt die Sage, daß die Eule eine verwandelte Bäckerstochter sei (Haml. IV, 5, 41) und daß Menschen in Esel verwandelt wurden. Der Teufel nimmt gern die Gestalt von Katzen oder Kröten an (Macb. I, 1, 8; IV, 1, 1). Eine Anspielung auf den germanischen Werwolfglauben möchte man im «Kaufmann» IV, 1 130 sehen. Als Sitz der Seele gilt vornehmlich das Blut. Daher muß ein Seelenverkauf mit dem eigenen Blute unterschrieben werden. Nächst dem kommen Haare und Nägel als Träger der Seele in Betracht, woraus sich mehrere Anspielungen bei Shakespeare erklären. (Außer der angeführten Literatur vgl. noch L. Sommer, Das Haar in Religion und Aberglauben der Griechen, Münster 1912). Mehrere Seelen wohnen gelegentlich zugleich in einem Körper; denn durch Trinken des Blutes kann die Seele des Feindes aufgenommen werden. Hierher will unser Verfasser Junker Tobias' Worte ziehen, daß der Rundgesang drei Seelen aus einem Weber herauslocken solle; indes könnte Shakespeare hier auch eine antike Auffassung (durch Huarte's *Examination of Mens Wits*, 1594, vermittelt) benutzt haben, nach der jeder Mensch drei Seelen, eine vegetative, eine animalische und eine rationale besitzt. Nur selten verkörpern sich Seelenwesen in bewegungslose Dinge wie Felsen, Steine oder Bäume. Doch kennt Shakespeare auch diese Vorstellung, da er Bäume sprechen und mit der Möglichkeit eines sich fortbewegenden Waldes rechnen läßt. Stete Bewegung, ja Unruhe

ist charakteristisch für die primitiven Geister; daher Pass. Pilgrim 191: *wander, a word for shadows.* Auch die menschliche Seele wandert so (Rich. II. I, 3, 195) und im Widerspruch zur christlichen Auffassung der Geist des alten Hamlet; ebenso der Mar Flibbertigibbet, der die ganze Nacht durch wandert, Puck, der direkt als *the wanderer* bezeichnet wird, und die ganze Elfenschar des «Sommernachtstraumes». Hierbei ist bemerkenswert die übernatürliche Schnelligkeit ihrer Bewegungen, die wohl ursprünglich von den Windgeistern stammt, sowie die zierliche Art des Ganges, die mit *trip, hop* oder *skip* bezeichnet wird. Auch die spezifisch keltische Vorstellung vom allnächtlichen Reigentanz der Elfen an einsamer Waldesstelle gehört hierher. Vom Tanzen hinterlassen die Elfen kreisförmige Bildungen im Grase, die mehrmals bei Shakespeare genannten *fairy-rings.* Die gleiche rasende Schnelligkeit zeigen — allerdings nicht ohne antiken Einfluß — die Hexen bei ihren Fahrten durch die Lüfte, wobei ihnen Zaubersalben oder ein Sieb (als Symbol der Wolke?) zustatten kommen. Das Sterben stellt sich die primitive Auffassung so vor, daß ein selbständiges Seelenwesen den Körper verläßt. Daher spricht auch Shakespeare vom Tode als von einem unabhängigen Seelenwesen: *dark spirit* und *grim-grinning ghost* nennt er ihn, der die Seele der Sterbenden in sich aufsaugt (Rom. V, 3, 92). Den Tod vorauszusehen und vorauszuverkünden, vermögen allerhand Seelenwesen. Totengeister, die gern die Gestalt von Tieren wie Eule, Rabe, Heimchen, Wolf und Pferd annehmen. Ja die Pflanzen (Rich. II. II, 4, 8) und jede Art von abnormer Naturerscheinung vermögen ein Gleiches: mysteriöses Klopfen in der Nacht, das sog. «Totenklopfen» (z. B. Oth. IV, 3, 53), klagende und stöhnende Laute in der Luft, geheimnisvolle Musik, heftige Winde, Feuer- und Lichterscheinungen. Der Zusammenhang zwischen Tod und Nacht ist so eng, daß beide wie synonyme Begriffe behandelt werden: der Tod heißt bei Shakespeare *dateless, deadly, endless, perpetual* oder *eternal night,* und umgekehrt die Nacht *the death of each day's life.* Die Nacht wird daher als etwas Häßliches, Gefährliches, Fürchterliches empfunden, eine Vorstellung, die noch überwiegend auch bei Shakespeare herrscht. Die Nacht ist auch die Zeit des Zaubers, die Zeit in der die Geister sich tummeln und aus den Gräbern steigen. Als Unterarten der Totengeister sind die Maren, die Hexen und die Elfen zu betrachten. Maren sind Geister, die während der Nacht dem Menschen schaden, indem sie auf ihm «reiten» (Heinr. IVb, II, 1, 83), eine Vorstellung, für die der physiologische Vorgang des Alpdrückens der Ausgangspunkt ist. Eine weibliche Mare ist Queen Mab, die Shakespeare allerdings zur Elfenkönigin umgebildet hat. Sie «reitet» zwar noch, aber ohne zu schaden, höchstens um zu erschrecken, und verknotet die Haare von Menschen und Pferden zu *elf-locks.* Ihren Namen will unser Verfasser in Anlehnung an Douce aus einer Stelle bei Guillaume von Auvergne († 1248) ableiten: *de illis vero substantiis, quae apparent in domibus, quas dominas nocturnas et principem earum vocant dominam Abundiam . . .*; dieses *dominam abundiam* (— die übrigens nicht nur hier belegte Abundia ist, worauf mich Prof. Mogk verweist, offenbar identisch mit der spätrömischen Abundantia —) habe man fälschlich in *domina mabundiam* abgetrennt und *Mabundia* zum modernen *Mab* verkürzt. Diese Erklärung erscheint doch sehr gekünstelt angesichts der Tatsachen, daß *Mabel* als Bezeichnung der Hexe von Chertsey vorkommt (Dodsley-Hazlitt I, 425) und daß *Mab,* eine Kurzform des frz. *Amabel,* nebst seinen Koseformen, zu den häufigsten Namen im damaligen

England gehört. Ich verweise nur auf *Mabbe* (seit 1379 belegt), *Mabbs* (1626), *Mabilie* (1273), *Mapes* (1585), *Mapsonne* (1647), *Mabon* (1553), *Mappin* (1274), *Mabson* (1385), *Mabot* (1379), *Mabotson*, (1379). Und wie geläufig dieser Name war, beweist am stärksten der Umstand, daß er im 16. Jahrhundert zu einem Appellativum *mab* oder *mob* mit der Bedeutung «Schlampe» geführt hat und dazu die Verben *mabble* und *moble* «verhüllen» gebildet sind. Das männliche Gegenstück zur Mab ist der Nachtgeist *Flibbertigibbet*. Einen Zauberspruch gegen die Maren teilt uns Shakespeare im König Lear (III, 4, 125) mit, bestehend, wie üblich, aus einem epischen Eingange, der einen früheren Fall von Heilung herbeizieht (V. 125—128), und der kurzen eigentlichen Zauberformel (V. 129). Der Heilige, der im ersten Verse als Helfer angerufen wird, ist als *Swithold* überliefert, was bisher stets in *S. Withold* geändert und als St. Vitalis erklärt wurde. Letzteres ist lautlich nicht möglich. Und so schlägt unser Verfasser vor, das überlieferte *Swithold* für eine Namensadaptierung des bekannten englischen Wetterheiligen St. Swithun (ae. *Swiðhūn*) zu nehmen, was sich durchaus rechtfertigen und sogar noch besser stützen läßt als es hier geschehen ist. Dagegen will mir seine Änderung von *nine-fold* «Neunfaches» in *kine-fold* «Kuh-Pferch» nicht recht zusagen, wenn auch ein Verzaubern von Kuhherden durch Waldfrauen sich sonst nachweisen läßt. Ebenso sehe ich keinen Grund, am Schlusse des epischen Einganges noch die Zeile *She would not come to him that night* aus einem St. Georg-Spruche (am besten in Bullen's Beaumont-Fletcher IV, 409) aufzunehmen. Die Hexen heißen bei Shakespeare zwar noch *midnight hags*, haben aber viel von ihrem alten Charakter als Totengeister eingebüßt und sich mit den Nornen der höheren skandinavischen Mythologie vermischt: daher erscheinen sie auch während des Tages. Dagegen sind die Elfen, so sehr sie Keltisch-Französisches und selbst antike Elemente in sich aufgenommen haben, im wesentlichen noch die alten Nachtgeister: *shades of night* und *night-tripping fairies*, wie sie ausdrücklich genannt werden. Daher sind sie denn auch den Menschen gefährlich und werden von Falstaff und Imogen mit Recht gefürchtet; denn sie saugen den Menschen den Lebensodem aus (Errors II, 2, 191). Auch darf man sie wie alle Totengeister nicht ansprechen; und dem menschlichen Auge bleiben sie unsichtbar. Im Sturm erscheinen sie geradezu als Krankheitsdämonen. Jedoch hat Shakespeare das unheimlich Düstere im Elfencharakter stark gemildert durch Zutaten aus dem lieblichen und zarteren Feenglauben der keltisch-französischen Ritterdichtung: nicht in düsterer Winternacht treten sie auf, sondern in warmer, sternenklarer Hochsommernacht. Zu den feindseligen Nachtgeistern gehört endlich *Herne the hunter*, eine Fortsetzung des Woden als des Anführers eines riesigen Geisterheeres. Als eigentliche Geisterstunde (*fairy-time, witching time*) gilt auch bei Shakespeare die Zeit von 12—1 Uhr nachts; auf jeden Fall muß der Geist verschwinden vor dem Hahnenkrähen, dem Symbol des herankommenden Tageslichtes, des Sonnengottes. Die Nacht ist daher auch die Zeit für Totenbeschwörung und allerhand Zauber, auch für Totenopfer und Totenverehrung (Paris). Als symbolische Farben des Toten- und Seelenglaubens gelten schwarz und weiß. Der Tod selbst heißt einmal *dark spirit* und *black death*, das andere Mal *white death*. Das altgermanische Totenreich ist dunkel, im Gegensatz zu der vom Feuerschein erhellten christlichen Hölle. Die Totengeister erscheinen stets schwarz, grau oder weiß gekleidet. Die Elben mögen daher in ihrer Benennung mit lat. *albus* zusammenhängen. Als

Bewohner eines unterirdischen Geisterreiches besitzen die Elben unermeßliche Schätze. Jedoch neigt dieses Elfengold (*fairy-gold*), wie sein Geber, zum Verschwinden (Wint. III, 3, 128). Die Wörter *elf* und *fairy* werden bei Shakespeare als Synonyma gebraucht; ebenso *ghost, spirit, apparition* und *shadow*. Man kann also dem Verfasser darin zustimmen, daß «die primitiven animistischen Gedanken und Vorstellungen einen nicht unwesentlichen Bestandteil der Shakespeare'schen Ideenwelt ausmachen», daß sie aber in seiner Zauberwerkstatt von allem Rohen und Niedrigen geläutert sind.

Sentenz und Sprichwort spielen in der englischen Renaissance eine ungeheure, bisher kaum noch ganz erkannte Rolle, da hier Neigungen des christlichen Mittelalters durch das Einströmen der Antike neue Nahrung erhielten. Es ist daher sehr dankenswert, daß uns Ludwig Marx[12]) in seiner Dissertation über «Die Sentenz in den Dramen Shakespeares» wenigstens eine deskriptive Darstellung des Shakespeare'schen Sentenzenschatzes darbietet. Seine Definition des Begriffes «Sentenz» als eines «auf einen bestimmten Fall angewandten allgemeinen Satzes von meist geringer Ausdehnung und leicht einprägbarer Fassung» befriedigt nicht ganz, weil sie durch Außerachtlassen eines wichtigen Merkmales der Sentenz, der Originalität der Formulierung, keine Absonderung von dem Volkssprichwort ermöglicht. Der Gebrauch der Sentenz entspringt teils psychologischen Gründen, teils dient er als Mittel der Charakterisierung oder der dramatischen Komposition. Am häufigsten entspringt die Sentenz dem Bedürfnis, sich selbst oder einen anderen von der Richtigkeit eines Handelns oder eines Wollens durch Berufung auf einen Gemeinplatz zu überzeugen. Gelegentlich kann sie dabei, statt zu begründen, den Charakter eines Einwandes annehmen. Bei starken Affektzuständen, sei es der der Freude oder des Schmerzes, kann die Sentenz einen festen Ruhepunkt darbieten und so gewissermaßen Stimmung regulierend wirken. Seltener wird die Sentenz verwandt, um auf etwas Unangenehmes nur andeutungsweise vorzubereiten, wobei die Formulierung so allgemein gehalten sein kann, daß geradezu von einer Verhüllungstendenz gesprochen werden darf. Als Charakterisierungsmittel wird die Sentenz sowohl auf Situationen als auf Personen angewandt. Reiche Lebenserfahrung wird so dem sentenzenreichen Biron wie dem Klosterbruder Lorenzo und dem alten Gaunt beigelegt. Brutus erweist sich in seinen Gemeinplätzen als der kluge, leidenschaftslose Denker, Jago als der eingefleischte Teufel unter heuchlerischer Maske, und Kent als der edle und treue Vasall. Isabella offenbart so ihr gerades, liebenswürdiges Wesen, und Romeo zeigt sich auch in seinen Sentenzen gänzlich von Leidenschaft erfüllt, wie ebenso Timon ganz als Menschenfeind, Troilus ganz als Satiriker (?) erscheint. Auch den komischen Figuren werden gern Sentenzen in den Mund gelegt, natürlich in derb realistischer Form. Leider hat unser Verfasser hierbei übersehen, daß manche seiner Beispiele auf Volkssprichwörter zurückgehen, also auszuscheiden gewesen wären. Und gerade für die lustige Person und somit die Komödie überhaupt ist der starke Gebrauch von Sprichwörtern, sowohl in der antik-römischen wie in der englischen Renaissancekomödie, so überaus charakteristisch, daß ganze Sprichwörterturniere stattfinden (z. B. Heinr. V. III, 7, 123) und eine Person wie

[12]) Die Sentenz in den Dramen Shakespeares. Gießener Dissertation von Ludwig Marx. Gießen 1915. 94 S.

Nicholas Proverbs in den *Angry Women of Abingdon* fast nur in Sprichwörtern redet. (Man vgl. auch das fast ganz aus Sprichwörtern bestehende Sonett LIX in Michael Drayton's *Idea*). Wirkliche Sentenzen verwenden aber die Narren in Shakespeare's großen romantischen Komödien und im König Lear. Als dramatisches Kompositionsmittel dient die Sentenz, um Kontrastwirkungen oder Spannungen oder tragische Ironie hervorzurufen. Der Kontrast braucht nicht bloß in inhaltlichem Widerspruch zweier Aussagen zu bestehen, es kann die Sentenz auch im Gegensatz zum Charakter des Sprechers oder seiner angeblichen Narrheit stehen. Spannung entsteht, wenn die Sentenz die Enthüllung der vollen Wahrheit verzögert. Und tragische Ironie empfinden wir, wenn die Sentenz in schreienden Gegensatz zu dem kommenden Schicksal des Redenden tritt. Die syntaktische Form der Sentenz kann eine sehr mannigfache sein. Sie kann als selbständiger Hauptsatz auftreten oder auch als Nebensatz angefügt sein. Neben der natürlich vorwiegenden Zeitform des Präsens begegnet auch das Praeteritum und Futurum; ebenso neben überwiegender 3. Person auch ein *we* oder *you*. Die Allgemeingültigkeit wird durch hinzugefügtes *ever* oder *never* noch unterstrichen, dagegen abgeschwächt mit *often, most, many a, sometimes* u. dgl. Auf den Charakter einer Aussage als Sentenz wird hingewiesen durch Substantive wie *sentence, saying, proverb* (— Shakespeare trennt also nicht Sentenz und Volkssprichwort —), *proof, maxim, moral, adage, instance* und *rule* oder durch Verbalsätze mit *say, hear, see, know, think, consider, assure*, durch besondere einführende Konjunktionen (z. B. *for, but*) und Interjektionen (*why, well, alas, ay, indeed*). Einen großen Raum nimmt die Sentenz ein im Monolog, den größten naturgemäß im Reflexions- und im Stimmungsmonolog. Numerisch betrachtet ist der Gebrauch der Sentenz in den einzelnen Dramen ein sehr verschiedener: er schwankt zwischen 0,6% im «Sturm» und 6,2% im «Kaufmann von Venedig». (Ganz verläßlich werden die angegebenen Prozentzahlen nicht sein, da versehentlich Volkssprichwörter mit eingerechnet sind). Der Gedankeninhalt der Sentenzen ist ein sehr bunter und beschäftigt sich mit dem Menschen, seinen Eigenschaften, seinen Affekten, mit dem Verhältnis von Mann und Frau, König und Volk, Krieg und Frieden, Gesetz und Recht, mit Weltanschauungsfragen, wobei Leben und Tod sowie Schicksal und Glück eine hervorragende Rolle spielen. Mancherlei Fragen sind in der vorliegenden Arbeit nicht berührt, so vor allem das Verhältnis der Shakespeare'schen Sentenz zu der reichen antiken und elisabethanischen Sentenzenliteratur, wobei namentlich die Sentenzen- und Sprichwörtersammlung von Shakespeare's Landsmann Thomax Draxe († 1618) herbeigezogen werden sollte, die *Bibliotheca Scholastica Instructissima, or, A Treasurie of ancient Adagies, and sententious Prouerbes*, von der jetzt auf meine Nachfrage hin eine unbekannte erste Ausgabe von 1616 (auf der Breslauer Stadtbibliothek) zum Vorschein gekommen ist, während man bisher nur einen Druck von 1633 kannte.

Hamlet spricht einmal von *the posy of a ring* und auch im «Kaufmann von Venedig» ist die Rede von *a ring whose posy was like cutler's poetry*. Es war daher eine gute Idee von Heinrich Spieß[13]), in der Festschrift zum Bremer Neuphilologentage auf die ganze Gattung dieser Posies einmal näher einzugehen.

[13]) Festschrift zum XVI. Neuphilologentag in Bremen vom 1. bis 4. Juni 1914. [Herausgegeben von Blume, Scriba, Tardel]. Heidelberg 1914, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Darin S. 45—69: Posies. Ein Beitrag zur englischen Volkskunde. Von Heinrich Spieß.

Man verstand darunter vom 15. bis 18. Jahrhundert zumeist knappe, kurze Sprüche, die auf Fingerringen, Armbändern, Fingerhüten, Messern und Scheren eingraviert waren oder als Geleitwort bei der Übersendung von Handschuhen, Taschentüchern, Spiegeln, seidenen Gürteln, Schmucksachen, Parfüms, Blumensträußen u. dgl. beigelegt wurden. Im zweiten Falle fehlt es nicht an allerhand sonderbaren Befestigungsarten: *sent to her pinn'd to the orange tawny top of a very faire paire of gloves of six pence*, heißt es einmal, wo die Antwort erfolgt *in a faire Romish letter, lapt vp handsomely and bound about with a cruell long codpeece poynt* [«Brustlatzschnur»]; oder: *sent by a young mayden to her love, pleited in a bracelet of her owne haire*; oder *writ in a ribon cornation* [«Rosa Band»] *three peny broad and wound about a faire branch of Rose-mary*. Meist handelt es sich schon aus Raumrücksichten, um einen ganz kurzen Reimspruch, wie *In thee a flame, In me the same* (1624), *Be true to me, as I to thee* (1624), *If you deny, I wish to dye* (1624), *My heart, ay mee, Is fled to thee* (1636) oder *Thine eyes so bright Are my chiefe light* (1653), selten um Prosa, wie *Not the gift but the giver* oder *The heart lives where it loves* (1648). Längere Verse von 2—8 Zeilen finden sich nur als Begleitworte zu Angebinden. Inhaltlich handelt es sich immer um Liebeswerben, manchmal in ziemlich derber Form, oft aber in der schmachtenden Art höfischer Schäferpoesie. Zur «Volkskunde» ist diese Dichtungsart aber keineswegs zu zählen, wie unser Verfasser irrig meint. Solche Verschen sind so gesucht gewesen, daß man sie wiederholt zu Sammlungen vereinigt hat, wie *Loues Garland or Posies for Rings, Hand-kerchers, and Gloues* (1624, 1648, 1674; mehrmals neugedruckt von Halliwell 1851, Brown 1883 und Humphreys 1894) und *Cupids Posies for Bracelets, Handkerchers, and Rings, with Scarfes, Gloves, and other Things* (1674). Auch in allerhand andere Büchlein haben solche Posies Aufnahme gefunden, z. B. in *A Helpe to Discourse* (1636), *The New Help to Discourse* (1669), *The Academy of Compliments* (1650), *A New Academy of Complements* (1715), *The Card of Courtship* (1653). Selbst der Londoner Jurist John Manningham hat sich als junger Mann (1602) sieben solcher *Posies for a jet ring lined with sylver* in seinem Tagebuche (Harl. 5353, ed. Camden Society 1868) notiert.

Wie das ganze elisabethanische Zeitalter ist auch Shakespeare so tief in klassisch-antike Kultur getaucht, daß der Shakespeare-Freund sich oft in die Lage versetzt sieht, über altrömische oder altgriechische Dinge Auskunft zu erheischen. Dazu eignet sich nicht übel das Lübkersche «Reallexikon des klassischen Altertums», welches uns J. Geffcken und E. Ziebarth[14]) kürzlich in gänzlich neuer Gestalt vorgelegt haben. Aus dem schlichten, in edelstem Sinne populär gehaltenen Buche des alten Lübker, das schon der bessere Primaner mit Begeisterung nachzuschlagen pflegte, ist ein schwer gelehrtes Nachschlagewerk geworden, das den eigentlichen Text oft in überreichen Literaturnachweisen ersticken läßt und wohl erst dem fortgeschrittenen Studenten etwas zu sagen weiß. Freilich hat man dafür den Vorteil, überall den neuesten Stand der Forschung und eine durchaus kritische Behandlung des Gegenstandes vorzufinden. Eine umfangreiche Herausarbeitung des altphilologischen Wissens

[14]) Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums. Achte vollständig umgearbeitete Auflage, herausgegeben von J. Geffcken und E. Ziebarth in Verbindung mit B. A. Müller unter Mitwirkung von W. Liebenam, E. Pernice, M. Wellmann, E. Hoppe u. a. Mit 8 Plänen im Text. Druck und Verlag von B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1914. XII u. 1152 S. Preis: geb. 26 M.

des elisabethanischen Zeitalters aus den damaligen Lateinwörterbüchern und sonstiger gelehrter Literatur bleibt immer noch ein Desideratum unserer Wissenschaft.

Hier anschließen wollen wir ein Werk, das zum Verständnis Shakespeare's eigentlich nichts beiträgt, weil es nur auf seine Mängel und angeblichen Fehler hinweist. Es ist dies Georges Pellissier's *Shakespeare et la superstition shakespearienne*[15]). Wir sehen hier einen anerkannten französischen Kritiker gänzlich vom Standpunkte des 18. Jahrhunderts und der klassischen französischen Dramatik an Shakespeare herantreten und an den sog. «fundamentalen Gesetzen des Dramas» messen. Nacheinander werden dramatische Komposition, Originalität, Pathos und Komik, Lokalfarbe und historische Treue, Moral, Personencharakterisierung, Psychologie, persönliches Hervortreten des Autors in den Shakespeare'schen Dramen behandelt; und das Resultat wird vom Verfasser selbst kurz wie folgt zusammengefaßt: *Ce «dieu du théâtre» est un très mauvais dramatiste. Nous montrerons qu'il taille ses pièces à coups de hache, que l'invention lui manque, que son pathétique relève en général du mélodrame et son comique de la farce, qu'il n'observe le plus souvent ni la vérité matérielle, ni la vérité morale, qu'il ne sait pas composer un personnage, qu'il substitue des effets de scène ou des déclamations ampoulées à l'analyse psychologique, qu'il prend enfin la place de ses acteurs pour parler lui-même par leur bouche.* Er lehnt es ausdrücklich ab, diese Fehler aus den Einflüssen von *milieu, moment* und *race* abzuleiten. Denn ein Kritiker habe die Pflicht, Dichtungen nicht als historische Dokumente zu betrachten, sondern als Kunstwerke und sie nach ihrem inneren Werte zu beurteilen. Dabei springt er recht temperamentvoll mit Shakespeare um, scheut sich nicht, von *banalités pompeuses, art rudimentaire, un grand nombre d'étourderies*, von *maladresse, ingénuité puérile* usw. bei Shakespeare zu reden und ihn einmal tatsächlich als «Barbaren» zu bezeichnen. Mit stetem Kopfschütteln und zunehmendem Staunen über die primitive Ästhetik folgen wir den Ausführungen des Verfassers, so daß wir uns zum Schluß über gar nichts mehr wundern, auch darüber nicht, daß auf der letzten Seite Shakespeare doch noch als großer Dichter angesprochen wird: *l'éclat, la fougue, l'extraordinaire mobilité de son imagination nous éblouissent et nous confondent; et cela suffit pour le mettre hors de pair.* Aber dennoch; trotz aller bewundernswerter Schönheiten ist Shakespeare's Werk im ganzen genommen doch nur ein gewaltiger wirrer Plunderhaufe (*un immense fouillis*). Uns ist das Buch nur ein neuer Beweis, wie schwer es dem romanischen Empfinden, diesem *goût classique de la sobriété, de l'ordre, de la proportion harmonieuse*, wie es unser Autor nennt, wird, Shakespeare und den germanischen Geist überhaupt zu verstehen. Und das wird immer so bleiben. An dieser tiefinnerlichen Kluft zwischen französischem und englischem Geiste werden auch alle politischen Ententen nichts ändern.

3. Biographie.

Zum 300jährigen Todestage wäre wohl manch eine zusammenfassende Darstellung von Shakespeare's Bedeutung aus Anglistenfedern zu erwarten gewesen, wenn nicht der Krieg so viele Kräfte gebunden hätte. So aber haben

[15]) Georges Pellissier, Shakespeare et la superstition shakespearienne. Paris, Librairie Hachette et Cie. 1914. 305 S. Preis: 3 fr. 50.

bisher nur zwei Kollegen ein Palmblatt auf das Grab des großen Briten zu legen vermocht. L. L. Schücking[16]) hat in einem kurzen Essay im Jahrbuch der Bühnengenossenschaft eine Gesamtwürdigung geboten mit der feinen Sprachkunst, der packenden Darstellungsweise, dem tiefen Verständnis für dichterische Werte und der Originalität des Denkens, die wir bei allen seinen Arbeiten zu bewundern haben. Ein prächtiger Festartikel, über den zu berichten, notwendig ihn verwässern heißt. Aber der verborgene Ort seines Erscheinens nötigt uns, trotzdem dies zu versuchen. Von Shakespeares äußerer und innerer Persönlichkeit läßt sich nicht leicht ein Bild gewinnen. «Nur ein Schatten der Persönlichkeit taucht hinter seinen Werken auf.» Und es ist schwer, sich ein Gesicht vorzustellen, «aus dem gleichzeitig Falstaffs zügelloser Humor und Hamlets melancholischer Trübsinn sprächen», weshalb auch die moderne bildende Kunst sich selten an die Schaffung eines Shakespeare-Bildes herangemacht oder, wo sie es versucht, nur die eine Seite seines Wesens herausgebracht hat. Die «einzige unbedingt vertrauenswürdige Darstellung seines Äußeren», der Droeshout-Stich (1623), ist technisch zu mangelhaft, um uns viel über sein Aussehen zu lehren. Doch passen «die hohe Stirn, die großen, etwas melancholischen Augen, wie der Ausdruck innerer Würde auf dem Gesicht» gut zu dem Bilde, das wir uns aus seinen Werken von ihm machen. Ich möchte aber zu beachten geben, daß der Ausdruck der Augen sowie des ganzen Gesichtes außerordentlich stark bei den modernen Abbildungen des Droeshout-Stiches wie seiner Ölvorlage wechselt. Ganz besonders unzuverlässig sind die Abbildungen in Wülckers Literaturgeschichte geraten. In den Originalexemplaren der ersten Folio, die ich eingesehen, würde ich die Augen kaum «melancholisch» zu nennen wagen. Eher könnte dies gelten von dem 1892 von E. Flower entdeckten Ölporträt von 1609, das höchst wahrscheinlich die Vorlage für den Kupferstich der Folio bildete. (Das jetzt in der Shakespeare Memorial Gallery zu Stratford befindliche Ölporträt ist übrigens letzthin in einer ganz vorzüglichen farbigen Reproduktion in Originalgröße von der Medici Society herausgegeben.) Als bemerkenswertesten Zug in Shakespeares Wesen werden wir das Königliche, den Sinn für Hoheit und Würde hinstellen dürfen. Er zuerst hat wirklich Könige auf die Bühne gestellt; und noch heutzutage pflegen wir die Träger der Krone mit den Shakespeare'schen Augen zu sehen. Nichts vom Kunstzigeuner hat Shakespeare an sich gehabt. Seine «ganz gewiß übereilte und unglückliche Heirat» hatte ihn ein für allemal davon geheilt. Dem Zuge der Zeit folgend, die mit 1588 eine Art Gründerzeit, ein Erwerbsfieber einsetzen läßt, ist er «ein sehr umsichtiger Geschäftsmann, der reichlich Geld zu erwerben weiß, es geschickt anlegt, nötigenfalls Prozesse darum nicht scheut». Die reich Gewordenen pflegten damals Grundbesitz zu erwerben, aufs Land zu ziehen und ihre Aufnahme in die Gentry zu betreiben; und auch hierin folgt Shakespeare dem Beispiel seiner Zeitgenossen. Daß die Wappenverleihung an einen Schauspieler der damaligen Zeit ebenso erschienen sei, wie wenn «heute ein Variétékünstler um den Freiherrntitel nachsuche», ist aber doch sicherlich zuviel gesagt. Haben sich doch auch andere Schauspieler damals um ein Wappen beworben, so daß

---

[16]) Zu Shakespeares 300jährigem Todestag, 23. April 1916 Von Levin L. Schücking. 7 S. Separatdruck aus dem Deutschen Bühnen-Jahrbuch, herausg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin, Günther, 1916, S. 53—59.

Shakespeares Vorgehen nicht als etwas ganz Außergewöhnliches bezeichnet werden kann (Jahrb. 45, 399). In seiner Familie erlebte Shakespeare wohl nicht viel Freude. Sein einziger Sohn starb früh, und bei seinen beiden Töchtern lassen ein der jüngeren aufgenötigter Prozeß wegen übler Nachrede sowie die späte und dann merkwürdig übereilte Heirat der älteren einen gewissen Zweifel an ihrem guten Ruf nicht ganz unbegründet erscheinen. «Ganz gewiß war Shakespeare auch darin ein Kind seiner Zeit, daß trotz seiner bürgerlichen Ideale der Schwerpunkt seines Gefühlslebens nicht, wie entsprechend bei den Menschen des 19. Jahrhunderts, in der Familie lag». Seine Entwicklung als Künstler setzt merkwürdig spät ein. Erst mit etwa 30 Jahren schafft er sein erstes großes Meisterwerk, «Romeo und Julia». Schon hier zeigt sich ein charakteristischer Zug von Shakespeares Künstlerpersönlichkeit: «er schlägt nicht bewußt neue Wege ein, sondern er bildet fort». «Die äußere Form des Dramas blieb bei ihm die alte; das bürgerliche Drama, das in der Luft lag, ließ er beiseite. Die antikisierende Form, auf die die Zeit hindrängte, sagte ihm nicht zu, die bürgerliche Sittenkomödie ließ er zum Triumphe des Ben Jonson werden». Überall geht er über angebauten Boden, allerdings alles zu einzigartigen Blüten veredelnd. Lylys fantastische Witzkomödie verdunkelt er durch das Raketenfeuer von Geistreichigkeiten in der «Verlorenen Liebesmüh», Marlows leidenschaftliche Rhetorik durch die Übermenschenkraft eines Richards III., die beliebten historisch-patriotischen Schauspiele durch solch glänzende Heroengestalten wie Heinrich V., und die alte Rachetragödie durch eine so tiefschürfende Charakterstudie wie Hamlet. Ein «Hans in allen Gassen» wird er daher nicht mit Unrecht von seinen Nebenbuhlern genannt. Den Originalitätsbegriff des modernen Dramatikers kannte Shakespeare nicht. Er gleicht darin den mittelalterlichen Architekten, die es zufrieden waren, namenlos zu vielen Händen an einem Bauwerk zu arbeiten. (Ich pflege meine Studenten lieber an die altgriechischen Bildhauer zu erinnern, die immer wieder von neuem denselben Typus eines Apolls oder einer Aphrodite zu verkörpern suchten und gerade dadurch zu solch unvergleichlicher Höhe vollkommener Schöpfung gelangt sind). Erst die Renaissance bringt Baumeisterpersönlichkeiten hervor, wie sie auch zuerst Dichterpersönlichkeiten erstehen läßt, die ihre Dramen als Individualschöpfungen betrachtet wissen wollten und auf die Reinhaltung ihres Textes im Druck wie auf der Bühne Wert legten. In dieser Beziehung steht Shakespeare «zu mindestens drei Vierteln seiner Persönlichkeit im alten Lager». Viel fremde Mitarbeit mag in seinen Werken stecken, viel Shakespeare'sches in anonymen oder unter anderen Namen überlieferten Dramen. Weil Shakespeare so stark im Strom seiner Zeit steht, ist das Studium seiner Zeitgenossen und Mitarbeiter zum Verständnis seiner eigenen Werke so überaus förderlich. Deswegen vermag auch die literarhistorische Forschung soviel mehr zur Erhellung seiner Charaktere und Motive beizutragen als die aprioristische Ästhetik. Die literargeschichtliche Betrachtung zeigt uns, daß Shakespeare im Hamlet zweifellos einen Lieblingstyp jener Periode, den Melancholiker, hat verkörpern wollen. «Wer den Hamlet historisch richtig spielen wollte, der müßte ihn deshalb matt, überwacht, mit einem starken Zug ins Ungesunde, mit Augen, die sich vor dem Lichte fürchten, spielen. Er müßte ihn von innerer Unruhe beherrscht sein lassen, die ihn im Zimmer hin- und hertreibt und ihm unendlich häufig schwere Seufzer entlockt. Er müßte ihn nicht durchweg darstellen, wie jemand, der mit Ent-

setzen die Schlechtigkeit der Welt entdeckt, sondern als einen, über den zeitweilig eine hämische Freude, ein Demaskieren des Bösen kommt, ein krankhafter, in körperlicher Schwäche verankerter Zug. Er müßte ihn dabei mit verschränkten Armen herumstehen lassen, den schwarzen Hut mit der langen schwarzen Feder oft tief in die Stirn gezogen und weiterhin mit fortschreitend vernachlässigter Kleidung. All diese Züge lassen sich urkundlich aus der zeitgenössischen Literatur für diesen Typ nachweisen; sie geben eine Ahnung davon, nach welcher Richtung die Psychologie der Figur auszugestalten ist». Mit einer ziemlich hohen Entwicklung der Schauspielkunst haben wir im elisabethanischen England zu rechnen. (Sonst wäre auch der Erfolg der in englischer Sprache spielenden Komödianten in Deutschland nicht zu verstehen). Aber manche Tradition der mittelalterlichen Mysterienbühne wirkte damals noch fort: die Judasmaske bei Shylock, die Neigung zum Extemporieren beim Clown, die Wiedergabe der Frauenrollen durch Männer. Auch in der Schauspielkunst macht sich zu Shakespeares Zeiten ein Wandel geltend, der namentlich auf ein diskreteres Spiel abzielte (vgl. Hamlets Ratschläge). Soviel Anregung Shakespeare von außen empfing, so «löst er doch die aufgeworfenen dramatischen Probleme im Wertvollsten mit seinen eigensten Mitteln. Eine ungeheure Erfahrung an seelischen Erlebnissen wird unausgesetzt auf eine künstlerische Form gebracht. So wird die Aufeinanderfolge seiner Dramen zur Chronik seines Lebens». Jugendlicher Überschwang der Leidenschaft und die Auffassung, daß alles Unglück von außen komme, tritt uns in «Romeo und Julia» entgegen. Dann folgt von «Heinrich IV.» bis zu den «Lustigen Weibern» Shakespeares glücklichste Zeit, in der Witz und Liebe die stärksten seelischen Kräfte bei ihm sind. Seine Zufriedenheit mit dem, was ihn an staatlichen und sozialen Einrichtungen umgibt, macht aber allmählich einer immer schärfer werdenden Weltkritik Platz, die aus wehem Herzen zu kommen scheint und einen immer schneidenderen Ton annimmt. Hatte er im «Troilus» noch ein hohes Lied auf die Autorität gesungen, so ist diese Stimmung im «Lear» völlig umgeschlagen. Immerhin wächst bei ihm die «Fähigkeit zur Darstellung von Nervenmenschen. Im «Macbeth» entwirft er mit einzigartiger Kraft das Bild von zwei Menschen, die daran scheitern, daß ihr Wille stärker ist als ihre Nerven. Die Zeichnung pathologischer Zustände wird zu einer Vollkommenheit gebracht, wie sie nur jemand schaffen kann, der selbst schwere Reizungen kennt. Als die starken seelischen Entladungen aufhören, sinkt auch seine dichterische Kraft». Mehr Buntheit des Szenenwechsels als psychologische Vertiefung finden wir in seinen letzten Stücken. Auch sein Stil macht im Laufe der Zeit einen Wandel durch. Von dem geistreichelnden Unterhaltungsstil der Zeit ausgehend wird er immer knapper, wortkarger und gedrängter. «An den Schauspieler werden mit dieser Ausdrucksweise enorme Anforderungen gestellt. Teils hat man es mit einer Art Gedankenstenographie, teils mit Schachtelsätzen zu tun, die das Verständnis auf die härteste Probe stellen. Man tut sehr Unrecht, diese Schwierigkeiten der Übersetzung zur Last zu legen, die in vielen Stücken noch geglättet und vereinfacht hat. Das gilt namentlich von der Wortwahl, die in zahllosen Fällen dem Begreifen durch den gewöhnlichen Hörer fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzen mußte. Man versteht nur schwer, warum Shakespeare, der selbst Schauspieler war, und sich in so vielen Dingen nach seinem Publikum richtete, hier so eigenwillig verfuhr.» Shakespeares Tod geht fast unbemerkt vorüber, weil sich der

Geschmack eines großen Teiles der Gebildeten neuen Göttern zugewandt hatte und er unter den Londoner Dichterkollegen keinen intimen Freund gewonnen hatte.

Wenn Schückings Essay mehr mit impressionistischen Mitteln arbeitet, so wendet Lorenz Morsbachs Kaiser-Geburtstagsrede «Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeares»[17]) die umgekehrte Methode an: auf die exakte Ausführung der Einzelstriche, auf objektive Feststellung der Einzelheiten und möglichst einwandfreie Formulierung der Behauptungen und Tatsachenangaben ist hier alles abgezielt. Und angenehm empfinden wir, daß der verehrte Autor von seinem früheren Skeptizismus in diesen Fragen etwas zurückgekommen ist. Die geistige Entwicklung Shakespeares scheint ihm durch äußere Lebensverhältnisse stark gehemmt. Die humanistische Bildung, welche von jedem aus der Menge sich heraushebenden damals gefordert wurde, ging ihm zum größten Teile ab. Seine Belesenheit in den lateinischen Klassikern war nur eine sehr beschränkte; sie kann sich nicht entfernt messen mit der der meisten zeitgenössischen Schriftsteller und Dramatiker; und zu umfassender Weiterbildung ließ ihm seine erstaunlich vielseitige Tätigkeit als Schauspieler, Dramatiker und Geschäftsmann nur wenig Zeit. Die Begeisterung für das klassische Altertum, die damals die höheren und gebildeten Kreise mächtig erfaßt hatte, mußte ihm darum fremd bleiben. Seine astronomischen, medizinischen und naturwissenschaftlichen Kenntnisse gehen nicht über das hinaus, was man aus volkstümlichen Schriften oder im Umgange mit anderen erfahren konnte. Dagegen war er mit dem Volks- und Aberglauben seiner Zeit wohl vertraut. Da er selbst und sein Vater manchen Rechtsstreit geführt, hatte er vom englischen Gerichtsverfahren gute Kenntnis erlangt. Von philosophischer Lektüre findet sich bei ihm kaum eine Spur; höchstens daß eine «Sturm»-Stelle auf Montaigne hinweist. Gut kennt er den Novellenschatz seiner Zeit und natürlich auch die dramatische Produktion. Seine geschichtliche Bildung schöpft er ganz naiv aus Holinshed und Plutarch. Die Geschichte betrachtet er lediglich mit rein menschlicher Anteilnahme, nicht von politischen oder sonstigen Gesichtspunkten aus. Als Vollblutengländer fühlt er patriotisch und sieht in den unterdrückten Iren gleich Spenser nichts als Rebellen. Die staatlichen Einrichtungen und die schroffe Standesgliederung des elisabethanischen England nahm er als etwas Gegebenes hin; nur für den vielverachteten Schauspielerstand hat er mehrmals eine Lanze gebrochen. Er hat die soziale Stellung eines Gentleman mit Erfolg erstrebt. Falsch ist es aber, ihn als Aristokraten und Verächter des Volkes hinzustellen. Die Erörterung sozialer Probleme lag ihm fern; er ist kein Gesellschaftskritiker: im «Kaufmann von Venedig» hat er ebensowenig eine Rechtsfrage, wie im «Othello» die Rassenfrage erörtern wollen. Stets fühlt er sich als Angehöriger der protestantischen Staatskirche (?), was natürlich nicht ausschließt, daß er den Katholiken wie Puritanern gegenüber Toleranz übt, indem er die geistlichen Possengestalten mit Humor, nie mit gehässiger Satire zeichnet und auch am Puritanismus nur gewisse Äußerlichkeiten verspottet. Die Entwicklung des Menschen und Künstlers in Shakespeare haben seine Lebens-

[17]) Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1916 im Namen der Georg-August-Universität gehalten von Lorenz Morsbach: Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeares. Göttingen, Druck der Univ.-Buchdruckerei von W. Fr. Kaestner, 1916. 27 S.

umstände begünstigt. Seine Jugend in dem Landstädtchen Stratford vermittelte ihm ein trautes Verhältnis zur Natur, so daß Naturstimmung als Hintergrund und Folie der Handlung in Shakespeares Dramen eine größere Rolle spielt als bei irgend einem anderen englischen Dramatiker jener Zeit. Ebendort wurde er auch in die Schätze volkskundlicher Überlieferung eingeweiht, die noch stark im primitiven Seelenglauben ihre Wurzeln hatte. Mit Vorliebe verwendet er daher Naturgeister, bei denen «germanisch-keltische Vorstellungen, nicht ohne christlichen Einschlag. und klassische Mythologie mit schöpferischer Kraft und in persönlicher Auffassung zu lebensvollen dichterischen Gestalten umgebildet» sind. Gesichts- und Gehörsinn sind bei ihm in selten gleicher Stärke ausgebildet. Die Farben- und Tonelemente spielen in seinen Dramen eine ungemein große Rolle und verleihen seinen Schöpfungen jenen sinnlichen Reiz und jene Anschaulichkeit, die wir an ihnen bewundern. Besonders zeigt er einen ausgeprägten Sinn für Lichteffekte und für das Linienhafte der Erscheinungen. Ebenso hat er für Musik ein feines Ohr und beträchtliche Kenntnisse in musikalischen Kunstausdrücken. Die Musik hat ihm eine besondere Beziehung zum Charakter der Menschen. Im Elternhause und in der ländlichen Umgebung hat er auch jenen praktischen geschäftlichen Sinn erworben, den er so reichlich an den Tag legt. Auch den bitteren Wechsel des Glückes lernte er dort kennen, als der Wohlstand seines Vaters darniedergeht, wohl infolge der damaligen Tuch- und Wollkrise, die sich im 16. Jahrhundert nach starker Überproduktion und überschnellem Übergang von der Ackerwirtschaft zur Schafzucht eingestellt hatte. Die ehrenamtliche Tätigkeit des Vaters zog in ihm Sinn für obrigkeitliche Fürsorge und gesetzliche Ordnung groß, die ihm als die notwendigen Grundlagen des Staatslebens gelten. Ein Glück für ihn war es, daß er in London schnell den Anschluß an die Volksbühne fand; denn in ihr wurzelt sein dramatisches Schaffen. Den Verlockungen der Hauptstadt lernte er früh widerstehen trotz seines leicht erregbaren, leidenschaftlichen Temperaments. Aber aus eigener Erfahrung wußte er, daß im Widerstreit zwischen Leidenschaft und Vernunft nur gar zu leicht die erstere die Oberhand behält, und auf dieser Anschauung beruht die Tragik seiner Tragödien. Romantik und Realismus verknüpfen sich in eigenartigster Weise in seinen Schöpfungen. Aber seine Dramenfiguren sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Abbilder lebender Personen, sondern freie Geschöpfe seiner Fantasie. Starke Willenskraft und große schöpferische Fantasie sind weiter für seine Züge charakteristisch. Große Leichtigkeit des Schaffens rühmte man ihm nach. Vielleicht gerade dadurch sind seine Dramen «vielfach ungleich komponiert; Unausgeglichenes und Widersprüche, Halbfertiges und Übereiltes finden sich auch später oft genug». Er ist «ein Kind der Renaissance und doch über sie hinausgewachsen», oder, wie Deutschbein es ausdrückte, er hat die Renaissance überwunden. (Ich halte beide Fassungen nicht für glücklich, weil sie nur richtig sind, wenn man das Wort Renaissance auf den Kulturzustand beschränkt, wie er sich in Italien im 14. und 15. Jahrhundert ergeben hatte. Aber nicht die italienische Frührenaissance ist nach England gekommen, sondern erst die sog. Hoch- und Spätrenaissance, die naturgemäß alle möglichen Keime zu Neubildungen und zum Verfall in sich trug. Hinzu kam, daß sich in England, dem konservativen Sinn der Briten entsprechend, von vornherein sehr viel Nationalenglisches und Mittelalterliches den neuen von Italien überkommenen Kultur-

elementen beimischte, so daß die englische Renaissance einen wesentlich anderen Charakter hat als die italienische Renaissance, von der Deutschbein bei seinem Vergleiche ausgeht. Die englische Renaissance ist auch nicht so ausschließlich von Wirklichkeitssinn beherrscht, wie das Deutschbein zur Voraussetzung seiner These annimmt, sondern zeigt gleich zu Beginn eine starke romantisch-transzendentale Beimischung. Wenn im jungen Shakespeare die formalen und die realistischen Seiten der Renaissance stärker zur Geltung kommen, so beruht dies auf einer allgemein-menschlichen Erscheinung: stets überschätzt der Jüngling die Form und das frühe Mannesalter die Wirklichkeit. Wie wenig aber schon der junge Shakespeare dem italienischen Renaissance-Ideal huldigte, lehrt sein Jugendgedicht «Venus und Adonis», wo die Antike genau mit denselben Augen gesehen ist, wie der große holländische Maler Rubens sie sah, d. h. durchaus barock aufgefaßt ist. [Vgl. jetzt auch V. Vedel, *Den digteriske barokstil omkring aar 1600* in der Zeitschrift «Edda» II (1914) 17—40.] Ich vermag in dieser Abwendung von der italienischen Renaissance nichts für Shakespeare besonders Charakteristisches zu sehen; es ist dies eine Eigentümlichkeit der englischen Renaissance überhaupt.) Wie jeder junge Mann huldigt der junge Shakespeare «dem Kultus des Lebens und der Schönheit in jeder Form». «Seine gesunde Natur aber läßt ihn [wie viele seiner Zeitgenossen] das Hohle der auf die Antike aufgepfropften Renaissancekunst bald erkennen. Er lernt das Wesentliche vom Scheine, das Natürliche vom Unnatürlichen trennen». «Den Forderungen der Klassizisten stemmte er sich immer mehr entgegen und folgte mit gesundem Instinkt den reichen Überlieferungen der englischen Volksbühne». «Die Massen- und Volksszenen, die große Stoffülle, oft durch Parallelhandlung noch vermehrt, den Personenreichtum, die Figur des Narren, die häufigen Kontrastfiguren, die Mischung tragischer und komischer Szenen, den Tod auf der Bühne, den vielfachen Wechsel von Ort und Zeit, den lockeren Aufbau, die fließenden Grenzen der dramatischen Gattungen, dies und anderes übernimmt und bildet er um zu neuen Kunstwerken, denen der Stempel seines Volkes und seiner Persönlichkeit aufgeprägt ist. Seine Kunst ist nicht minder die Kunst eines Einzelnen, als das Produkt ganzer Jahrhunderte.»

Eine flott geschriebene Gesamtwürdigung Shakespeares haben wir aus der Feder von Ludwig Weber[18]) auch in der rühmlich bekannten Reclamschen Unversalbibliothek erhalten, deren billiger Preis ihr die weiteste Verbreitung im deutschen Volke sichert. Im wesentlichen handelt es sich hierbei um eine erweiterte Form der Einleitung, die Weber seiner Ausgabe der Schlegel-Tieck-Übersetzung in der Reclam-Bibliothek beigegeben hatte.

Mancherlei Interessantes für den Shakespeare-Freund bietet der Spezial-Katalog[19]) der englischen Abteilung der Internationalen Buchgewerbe-Ausstellung zu Leipzig: einige Faksimiles von Titelblättern, mehrere Reproduktionen von Illustrationen zu Shakespeares Dramen und vor allem eine Abbildung von Shakespeares Geburtshaus in Stratford, wie es sich vor der Restaurierung noch im 18. Jahrhundert darstellte. Die Ausstellung selbst hatte in dem hübschen, allerdings in der Gesamtansicht etwas niedrig wirkenden Tudor-Hause, einer

[18]) Dichter-Biographien, 18. Band: Shakespeare. Von Ludwig Weber. Mit Shakespeares Bildnis. Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. [1914]. 112 S. Preis: 20 Pf.

[19]) Catalogue of the British Section of the International Exhibition of the Book Industry and Graphic Arts. Leipzig. MCMXIV. LVI u. 309 S. Preis: 1 s.

Shakespeare-Ausstellung von 147 Nummern den repräsentativen Hauptraum gewidmet, der, mit echten dunkelbraunen Renaissance-Möbeln ausgestattet, eine sehr ansprechende Umrahmung für die elisabethanischen Bücherschätze abgab. Wer allerdings mit der Erwartung den Raum betrat, dort viel alte Bücher zu finden, fand sich bitter enttäuscht. Shakespeares Quarto- und Folio-Ausgaben traten uns nur in den bekannten, auf jeder besseren deutschen Bibliothek anzutreffenden modernen Reproduktionen entgegen, nur daß W. Salt Brassington ein Blatt aus der ersten Folio, die Seiten 81—92 aus der zweiten Folio sowie die Seiten 438—508 aus der dritten Folio im Original ausgestellt hatte. Daneben erfreuten uns alte Originalausgaben der von Shakespeare benutzten Geschichtswerke, wie Holinshed von 1577, North's Plutarch (1579), Fabian (1559) und Hall (1550). Interessant war die vollständige Serie der englischen Shakespeare-Ausgaben des 18. Jahrhunderts von Rowe (1709) bis zu Reed (1803). Unter den modernen Shakespeare-Ausgaben genoß man den seltenen Anblick eines Bandes der auf 150 Exemplare beschränkten großen Folio-Ausgabe, die J. O. Halliwell in den Jahren 1853—65 in 16 Bänden hatte erscheinen lassen, von der auch unsere Gesellschaft sich eines Exemplares aus dem Nachlasse Leos zu erfreuen hat. Besonders zahlreich waren die illustrierten Ausgaben vertreten, darunter manches selten in Deutschland gesehene Stück. Das Wertvollste für den Shakespeare-Freund waren freilich die zahlreichen an den Wänden hängenden Abbildungen aus Shakespeares Umwelt in Stratford und London sowie die Photographien verschiedener Urkunden zu Shakespeares Leben. Eine Mappe barg Photographien aller auf Shakespeare bezugnehmenden Prozeßurkunden des Record Office. An den Wänden sahen wir die auf Shakespeares Steuerrückstand bezüglichen Abschnitte aus den Lay Susidies 146/369 und den Pipe Rolls, L.T.R., 40 Eliz., m. Residuum, London, weiter die vom 15. März 1594 datierte Zahlungsanweisung an Shakespeare und seine Kollegen für zwei Hofvorstellungen vor der Königin Elisabeth (Pipe Office, Declared Accounts 542, fol. 207 b), die Nachtragsurkunde vom Jahre 1610 zu Shakespeares Landerwerb von seinen Nachbarn William und John Combe (P. R. O., Feet of Fines, Warwick, Trin., 8. Jas. I, 1610, m. 15), die beiden Urkunden vom 17. und vom 19. Mai 1603, durch die Shakespeare und seine Truppe zu königlichen Hofschauspielern ernannt wurden (Public Record Office Museum, Pedestal Nr. 57, und Patent Rolls, 1. Jas. I, Part 2, m. 4), die am 15. März 1604 erfolgte Anweisung roten Tuches an Shakespeare und die anderen Königlichen Schauspieler anläßlich von König Jakobs Einzug in London (P. R. O., Lord Chamberlain's Books IX, 4 (5)) und endlich die drei Blätter von Shakespeares Testament, das heutzutage in der Principal Probate Registry im Somerset House zu London aufbewahrt wird.

Die unglückliche Bacon-Psychose hat auch während des Krieges nicht ausgesetzt. Mit ganz besonderem Bedauern sehen wir, daß ein ästhetisch so fein gebildeter Baukünstler wie Bruno Eelbo[20]) ihr zum Opfer gefallen ist. Er glaubt uns «Bacons entdeckte Urkunden» vorlegen zu können, die in Wirklichkeit aber wieder Entzifferungen darstellen, die mit einer sehr komplizierten

[20]) Bacons entdeckte Urkunden. Die Lösung der Bacon-Shakespeare-Frage in der Shakespeare-Folio-Ausgabe vom Jahre 1623. Von Bruno Eelbo. Teil I [1914], Preis: 3 M.; Teil II [1916], Preis: 3,50 M.; Teil III [1916], Preis: 3,50 M. Verlegt bei H. A. Ludwig Degener, Leipzig. 483 S.

Geheimschriftziffer in Anlehnung an Mrs. Gallup und Sir Durning-Lawrence gewonnen sind. Und was für eine Geheimschrift dies ist! Z. B. kann der Name Bacon durch *i*, durch *p*, durch *b*, durch *x*, durch *ba* oder *xy* oder *ab* oder *yx*, durch *lla* oder *all*, durch *n*, durch *M*, durch *H* und durch die römische Ziffer *II* ausgedrückt werden. Wahrlich eine reiche Auswahl! Hinzu treten eine ganze Reihe von «Unterschriften», die Bacon gebraucht haben soll, wie z. B. *peace* oder *But* oder *To*. Weiter haben wir besondere «Bacon»-Zeichen, wie *T*: — *This Book* bedeutet also jedesmal «Bacon sein Buch». Endlich gibt es noch «Bacon-Hörner», d. h. die Buchstaben *e*, *n*, *c* und *u*. Und so geht es fort! Mit dieser Geheimschrift werden nun nicht nur Seiten in der Shakespeare-Folio, natürlich besonders die berüchtigte Seite 136, behandelt, sondern mit Vorliebe die Einleitungsgedichte der Folio, in denen unser Autor nichts als «Karnevalsstimmung» zu sehen vermag. Selbst Shakespeare's Grabschrift ist vor der Entzifferung nicht sicher; und die so gewonnene Deutung stellt ein so trauriges Denkmal menschlicher Verirrung dar, daß ich sie lieber mit dem Mantel christlicher Nächstenliebe überdecke. Die Geheimschrift ermöglicht uns nämlich nicht nur die Identität von William Shakespeare und Francis Bacon festzulegen, sondern lehrt uns noch allerhand höchst unerbauliche Dinge über den Schauspieler Shakespeare und den Dramendichter Bacon, der sich als unrechtmäßiger, dem Volke verheimlichter Sohn der Königin Elisabeth und Lord Leicesters entpuppt und obendrein zu seinen Eltern in höchst traurigen Beziehungen gestanden hat. Daß, sobald es sich um Historisches handelt, auf jeder Seite ein paar grobe Irrtümer stehen, sind wir bei Baconianern ja gewohnt, da sie sich, wie auch dieses Buch zeigt, ihre Zirkel durch die Lektüre von Entgegnungen und Einwänden in keiner Weise stören lassen.

Wir sind es längst gewöhnt und finden es völlig begreiflich, daß viele Baconianer sich nicht begnügen, Shakespeare's Dramen ihrem Klienten beizulegen, sondern auch die Werke anderer Autoren für ihn in Anspruch nehmen. Eelbo's Geheimschrift z. B. hatte ihm ergeben, daß Bacon auch unter den Namen Chaucer, Spenser, Beaumont, Lyly, Kyd und Marlowe Werke herausgegeben hat. So ist es nur folgerichtig, wenn jetzt E. G. Harman[21]) in einem dickleibigen gelehrten Buche nachzuweisen sucht, daß Bacon die meisten Werke von Edmund Spenser und George Gascoigne geschrieben habe, sowie den unter H. Gilbert's Namen laufenden *Discourse of a Discouerie for a New Passage to Cataia* (1566), das anonyme Pamphlet *Leicester's Commonwealth* (1584) nebst dem Gedichte *Leicester's Ghost* (1641), auch manches von Walter Ralegh und Ben Jonson. Andere Stücke von Spenser's Werk werden anderen Verfassern, z. B. Raleigh, beigelegt. Warum nicht auch? Was dem einen recht ist, ist dem andern billig. Anerkennen wollen wir allerdings, daß das Werk Harman's gute Belesenheit in elisabethanischen Autoren verrät und sich von den groben Torheiten der Baconianer, wie Geheimschriften u. dergl., fernhält. Es arbeitet lediglich mit allgemeinen Eindrücken des Stiles und Gedankenähnlichkeiten, ohne allerdings zu bedenken, daß Ähnlichkeiten der Gedankenwelt und des Stiles bei Angehörigen derselben Zeitepoche doch etwas Selbstverständliches sind und also nichts beweisen können.

---

[21]) Edmund Spenser and the Impersonations of Francis Bacon. By Edward George Harman. London, Constable & Co., 1914. XV u. 608 S. Preis: 16 s.

4. Sprache.

Wir haben schon öfter betont, daß ein richtiges Verständnis der Shakespeare'schen Sprache nur möglich ist auf Grund der englischen Sprachgeschichte. Dazu bietet uns ein kleines Büchlein von Eilert Ekwall[22]) einen trefflichen Führer, der eine «Historische neuenglische Laut- und Formenlehre» umfaßt. Für den Anfänger ist das Büchlein allerdings nicht berechnet. Dazu bietet es zuviel Material, setzt zuviel Kenntnisse voraus und ist in seinen Formulierungen allzu knapp und andeutend und manchmal auch nicht klar genug. Namentlich die chronologischen Verhältnisse bedürften für den Anfänger einer wesentlich stärkeren Rücksichtnahme. Ein Gleiches gilt von der mittelenglischen Lautgeschichte. Andererseits zeichnet sich das Büchlein durch erstaunliche Stofffülle, seltene Stoffbeherrschung und wissenschaftliche Zuverlässigkeit aus. Was den wissenschaftlichen Standpunkt des Verfassers angeht, so ist er ein wesentlich konservativerer als der seines Landsmannes Zachrisson (Jahrbuch 51, 254). Zu Shakespeare's Zeit wäre nach ihm noch zu sprechen:

me. *a* = [*a*], nicht schon [*æ*]	me. *ē̬* = halboff. [*ē·*], noch nicht [*ẹ̄*]
me. *au* = [*au*] oder [*ō̬u*], nicht schon [*ō̬*]	me. *ē̬u* = [*ē̬u*], noch nicht [*ẹ̄u*]
me. *ō̬u* = [*ōu*] neben halboffenem [*ō·*]	me. *ō̬* = halboff. [*ō·*], noch nicht [*ọ̄*]

womit die im vorigen Jahrbuche auf S. 258 gegebene Tabelle zu vergleichen ist. Ich halte aus verschiedenen Gründen die fortschrittlicheren Lautungen für wahrscheinlicher. Besondere Beachtung verdient die hier gebotene Formenlehre, die in solcher Ausführlichkeit und wissenschaftlichen Vertiefung noch nirgendwo geboten ist und wirklich eine Lücke ausfüllt. Trotz seines geringen Umfanges wird das Werk in keiner Fachbibliothek fehlen dürfen.

Noch wenig hat sich die Forschung mit Shakespeare's Sprachstil beschäftigt. Wir begrüßen daher freudig eine Arbeit von Hermann Barth[23]) die energisch einen Anfang damit macht, indem sie «das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger» behandelt. Da der Vergleich ein treffliches Forschungsmittel ist und auch weil der Verfasser ursprünglich hoffte, mit seiner Arbeit Verfasserfragen lösen zu können, ist eine vergleichende Untersuchungsmethode gewählt: der Gebrauch des attributiven Adjektivs in 5 Jugendwerken Shakespeare's («Titus Andronikus», den 3 Teilen «Heinrichs VI.» «Komödie der Irrungen») wird verglichen mit der Verwendung bei Shakespeare's Vorläufern Green, Peele und Marlowe. Formal betrachtet — ich ziehe hier Teil I und III der Untersuchung zusammen — braucht das Epitheton nicht in einem einfachen Adjektiv zu bestehen. Häufig kommen Wortgruppen, teils kompositioneller Art, teils in syndetischer und asyndetischer Parataxe, vor. In den kompositionellen Verbindungen kann das erste Element lediglich zur Verstärkung dienen, wie z. B. bei *thrice-noble, ever-lasting* oder *bright-shining*. Derartige verstärkte Adjektivkomposita dienen, ebenso wie der Elativ, dem stilistischen Zwecke der Emphase und können also, überreichlich oder stimmungs-

---

[22]) Sammlung Göschen: Historische neuenglische Laut- und Formenlehre. Von Dr. Eilert Ekwall. Berlin u. Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1914. 150 S. Preis: geb. 90 Pf.

[23]) Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach, Heft LII: Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare und seiner Vorgänger. Von Hermann Barth. Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1914. XI u. 203 S. Preis: 6 M.

widrig angewandt, wie das manchmal Shakespeare's Vorgängern passiert, geradezu störend wirken. Der erste Teil des Adjektivkompositums kann aber auch, was allerdings selten vorkommt, ein näher bestimmendes, also den Adjektivbegriff einschränkendes oder spezialisierendes Element enthalten, wie z. B. *brain-sick, tear-thirsty* oder *foolish-wise* «wenig-weise» (wo *foolish* aber keinen Gegensatz ausdrücken soll, sondern zu *foolish* im Sinne von «gering, unbedeutend» zu ziehen ist). Eine besondere stilistische Bedeutung vermag ich dieser Gruppe nicht zuzuschreiben, zumal es sich meist um festgewordene Bildungen wie *love-sick* oder *headstrong* handelt. Einen Übergang zwischen beiden Gruppen bilden die Adjektivkomposita wie *coal-black, milk-white, snow-white, sun-bright, honey-sweet,* deren erstes Glied ein sinnfälliges Element enthält, das aber, nur zum Vergleich herangezogen, den Adjektivbegriff nicht ändern, sondern nur plastisch verstärken soll. Derartige Adjektivkomposita können, soweit sie Originalschöpfungen des Dichters sind, die Anschaulichkeit des Ausdruckes erhöhen. Eine Gruppe für sich bilden die adjektivisch gebrauchten Partizipia Präsentis und Perfekti, welche ihrer Natur entsprechend alle möglichen, den Verbalbegriff näher bestimmende Kompositionsteile zu sich nehmen können. Hierher gehören Bildungen wie *soul-killing, stedfast-gazing, dark-working, fast-falling, new-shod, oft-subdued, far-fet, thick-grown, strong-knit, war-wearied, tear-stained, fifty-headed, bold-faced, raw-boned, lofty-plumed, bloody-minded* u. a., die, wie man sieht, zum großen Teile Bahuvrihi-Komposita sind. Derartigen Partizipialkompositen ist nun ein sehr hoher stilistischer Wert beizumessen. Einmal erzielen sie, da sie ja einen ganzen Satz vertreten, eine hohe Gedrängtheit des Ausdrucks und damit Kraft und Gedankenfülle; und daneben können sie auch durch Konkretisierung und Individualisierung sowohl die sinnliche Anschaulichkeit wie die gedankliche Schärfe des Stiles erhöhen. Und gerade den Gebrauch dieser Partizipialkomposita hat schon der junge Shakespeare, verglichen mit seinen Vorgängern, zu hoher künstlerischer Bedeutung ausgebildet. Auch darin zeigt Shakespeare seine überragende Beherrschung der Ausdrucksmittel, daß er in überraschender Fülle und Anschaulichkeit 2—4 Beiwörter nebeneinander stellt, die sowohl unverknüpft wie mit anderen verbunden sein können und sowohl vor wie nach dem Substantiv vorkommen. Bei dem einfachen Adjektiv, dessen stilistische Bedeutung den Hauptteil der vorliegenden Untersuchung ausmacht, läßt sich zunächst der metaphorische und der nichtmetaphorische Gebrauch unterscheiden. Bei dem nichtmetaphorischen Adjektiv wird der stilistische Wert hauptsächlich davon abhängen, wie kräftig es mithilft, den durch die Gruppe Adjektiv + Substantiv ausgedrückten Gesamtbegriff zu anschaulicher und scharfer Vorstellung zu bringen. Eine Gruppe, wie z. B. «weißes Gesicht» oder «weißes Pferd», hat daher einen ganz anderen stilistischen Wert als etwa die Gruppe «weißer Schnee». Daß es nicht auf die Bedeutung des Adjektivs an sich ankommt, sondern auf seine determinierende oder veranschaulichende Kraft innerhalb der ganzen Wortgruppe, hat unser Verfasser nicht genügend beachtet und vielfach nur die Adjektive allein angeführt, die zugehörigen Substantive aber fortgelassen, so daß die gebotenen Beispiele unbrauchbar sind. Nur bei den nichtsinnlichen Adjektiven, d. h. solchen, die moralische oder geistige Eigenschaften, psychische Zustände, Werturteile u. dgl. bezeichnen, ist diesem Gesichtspunkte insofern Rechnung getragen, als, soweit Personen in Betracht kommen, eine Scheidung zwischen «fördernden» und

«nicht-fördernden» Epitheta eingeführt ist. Gerade in der Anwendung scharf charakterisierender und lebhaft veranschaulichender Adjektiva ragt nun wiederum der junge Shakespeare vor seinen Dichtergenossen hervor, die sich vielfach fast ausschließlich mit fest gewordenen, also typischen Adjektivverbindungen begnügen. Bei den metaphorisch gebrauchten Adjektiven wird für die stilistische Bewertung besonders darauf zu achten sein, wie stark der in der Metapher liegende Vergleichspunkt die Vorstellungskraft reizt. Besondere Wirkung erzielen in dieser Hinsicht die Adjektiva, welche ihren Vergleich vom Menschen hernehmen, die sog. «beseelenden» Epitheta, wie *hungry teeth* oder *wicked streets*, und noch weitergehende Gruppen wie *merry winds, melancholy vale* oder *weary sun*. Wie zu erwarten, zeigt auch beim metaphorischen Adjektiv Shakespeare eine große Mannigfaltigkeit und Kunst. Namentlich weiß er ganz besonders glücklich das Adjektiv zur Beseelung des Leblosen zu verwenden. Die sehr fleißige und mit reichem Material ausgestattete Arbeit hat zwei Fehler: sie ist von einer ermüdenden Breite der Anlage und Ausführung, und läßt daneben bei der Einleitung und Einordnung die nötige Schärfe, Klarheit und Vorsicht vermissen, so daß ich bei dem vorstehenden kurzen Referate mich zum Teil mehr auf das Material als auf die Ergebnisse und Formulierungen stützen mußte.

5. Zeitkultur.

Die eigenartige indifferente Stellung, die Shakespeare und viele elisabethanische Schriftsteller den konfessionellen Fragen ihrer Zeit gegenüber einnehmen, findet treffliche Beleuchtung durch ein Schriftchen des Historikers Gerhard Seeliger[24]) über «Deutsche und englische Reformation». In Deutschland und England sind die kirchlichen Neuerungen des 16. Jahrhunderts von verschiedenen historischen Voraussetzungen ausgegangen und von völlig verschiedenen Personen und gänzlich verschiedenen Motiven und mit verschiedenen Zielen in die Wege geleitet. Schon in vorreformatorischer Zeit hatte ein mächtiger Säkularisationsprozeß das Abendland erfaßt, eine Bewegung, die auf Loslösung von der mittelalterlich-kirchlichen Gebundenheit besonders nach zwei Seiten hin abzielte: einer verfassungsrechtlichen und einer religiösen. Das neuerwachte weltliche Gesellschaftsbedürfnis arbeitete im Gegensatz zu dem mittelalterlichen theokratischen Universalismus auf einen von der Kirche unabhängigen, womöglich national abgegrenzten Staat hin, der nun seinerseits steigenden Einfluß auf die Kirche des Landes gewinnen sollte. Andererseits verlangte das zu neuem Eigenleben erweckte Individuum ein freieres, persönlicheres Verhältnis zu Fragen der Religion; eine Laienreligion wurde begehrt. Auf dem Boden der letzteren Richtung war Luther und die deutsche Reformation erwachsen, auf dem Boden der ersteren die Schaffung der anglikanischen Staatskirche. War Luthers Auftreten aus religiösen Gründen veranlaßt, so hatten Heinrich VIII. von England nur weltlich-egoistische Motive geleitet, nämlich ein höchst anrüchiger Ehehandel, als der Papst seine Scheidung von Katharina von Aragonien verweigerte. Und wenn Luther nach schweren inneren Seelenkämpfen lediglich zur Begründung einer neuen Religiosität den Bruch mit Rom vollzogen hatte,

[24]) Deutsche und englische Reformation. Ein Vortrag von Gerhard Seeliger. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1915. 28 S. Preis: 50 Pf.

so handelte Heinrich VIII. ohne Gewissensskrupeln, ohne Verständnis für die neue Glaubensbewegung und hatte zunächst lediglich die Verfassungsfrage, die Loslösung von der Suprematie des römischen Bischofs, im Auge. Und wenn Luther ein Gewissensverlangen seines ganzen Volkes verkünden konnte, so durfte Heinrich VIII. sich nur insofern in Übereinstimmung mit den englischen Volkswünschen fühlen, als auch diese auf Abschüttelung des römischen Joches und der finanziellen Leistungen an den Papst gerichtet waren. Die englische Reformation war somit ursprünglich lediglich auf die politische Machtfrage gerichtet; erst nachträglich und zwar notgedrungen nahm sie Elemente der religiösen deutschen Bewegung in sich auf. Dies erklärt uns die widerspruchsvolle Art, mit der sie die dogmatischen Lehrfragen behandelte, das wechselnde Schwanken zwischen den verschiedenen religiösen Richtungen, zwischen dem Hinneigen zum Katholizismus oder Protestantismus. Dieses Verhalten der Elisabethaner der Religiosität gegenüber muß um so mehr auffallen, als das frühmittelalterliche England, das der Angelsachsenzeit, sich durch eine besonders innige, gefühlsreiche Frömmigkeit und leidenschaftlichen Glaubenseifer ausgezeichnet hatte und auch noch das 14. Jahrhundert in Wyclif und den Lollarden eine tief religiöse Bewegung erfahren hatte. Aber im England des 16. Jahrhunderts war all dies verklungen, ein religiöses Reformbedürfnis nicht mehr vorhanden. Heinrich VIII., der *defensor fidei*, und die überwiegende Mehrheit seines Volkes standen ganz auf dem dogmatischen Boden der katholischen Kirche; nur der Papstherrschaft glaubte man entbehren zu können. Die Errichtung der anglikanischen Staatskirche änderte also an dem Glauben, dem Dogma, dem ganzen Organismus der katholischen Kirche zunächst nichts. Aber gerade bei der dogmatischen Gleichgültigkeit der englischen Staatskirche konnten Versuche einer Annäherung an die protestantische Lehre wie andererseits Reaktionen hiergegen um so leichter auf Erfolg rechnen, so daß sich die Fortentwicklung der englischen Kirche ein Menschenalter hindurch im steten Hin- und Herpendeln zwischen beiden Richtungen vollzieht. Nach den protestantisch angehauchten Artikeln von 1536 nimmt das Parlament drei Jahre später sechs streng katholische Artikel (1539) an; und das kräftige Einströmen protestantischer Elemente unter Eduard VI. muß einer ebenso starken katholischen Reaktion unter Maria der Blutigen Raum geben. Eine endgültige Festlegung der anglikanischen Kirche im reformatorischen Sinne erfolgt unter Königin Elisabeth. Aber entsprungen ist auch diese Regelung nicht einem inneren religiösen Bedürfnis. Weder die Königin noch das englische Volk waren innerlich von der neuen Lehre erfaßt. Ja, die Königin selbst neigte persönlich eher den katholischen Grundsätzen zu und vermochte sich z. B. an die Verheiratung der Geistlichen nur schwer zu gewöhnen, was sogar die Gemahlin des Erzbischofs Parker zu fühlen bekam, der sie hartnäckig das Prädikat *Madam* verweigern zu müssen erklärte. Wie die Königin war auch die große Masse des Volkes, Laien wie Geistliche, im Grunde ihres Herzens katholisch gesinnt. Kam es doch vor, daß derselbe Pfarrer, welcher in der Pfarrkirche, der staatlichen Pflicht gehorchend, das Abendmahl unter beiderlei Gestalt reichte, in seinem eigenen Hause für die Katholiken die heilige Messe las. Die Beobachtung der äußeren Form war die Hauptsache. Persönliche Willkür war gestattet, soweit nur die gleichmäßige Form nach außen hin bewahrt blieb. Und diese Bedeutung des Äußerlichen ist für die englische Religionsübung, ja für die englische Ethik bis auf den heutigen Tag charak-

teristisch geblieben. Nach und nach und beinahe unbewußt hat die Lehrentwicklung in England einen vorwiegend protestantischen Charakter angenommen. Aber die grundlegenden Bekenntnisschriften des Anglikanismus, die revidierten Glaubensartikel von 1571 und das *Common Prayer Book* zeigen doch das Bestreben, zwischen lutherischen und reformierten, ja zwischen katholischen und protestantischen Ansichten die Mitte zu halten. Daß aber immer starke katholische Neigungen in der englischen Kirche wach blieben, zeigen nicht nur mancherlei Äußerlichkeiten in Ritus und Kirchenverfassung, mehr noch verschiedene nach Rom tendierende Strömungen, wie die seit dem 17. Jahrhundert hervorbrechende hochkirchliche Richtung und im 19. Jahrhundert der Traktarianismus, Puseyismus und Ritualismus. Der Staatscharakter der anglikanischen Kirche blieb aber von Anfang an bis heute unberührt erhalten, ja die ganze Ausgestaltung der Kirche diente letzten Endes einer Stärkung des nationalen Staates. Daher fanden in England gerade auch jene Ideen der Festlandsreformation bereitwillige Aufnahme, die diese Entwicklung fördern konnten. Hatte Luther mit seiner trotz allerJenseitsethik kräftigen Lebensbejahung und irdischen Schaffenslust dem Staate eine selbständige Stellung neben der Kirche reserviert, so war in der Lebensauffassung des Calvinismus mit seiner mittelalterlichen Weltverachtung dafür kein Platz: Zwingli und Calvin verlangten ein sichtbares irdisches Gottesreich, eine völlige Verschmelzung von Staat und Kirche, und wo das nicht zu erreichen war, eine völlige Trennung der kirchlichen Gemeinschaften von dem Staate. Diese Tendenzen wurden nach England von den Puritanern gebracht, die bei ihrer Vorliebe für das alte Testament die altjüdischen Machtvorstellungen auf das eigene staatliche Sein übertrugen, in dem englischen Volk das auserwählte, zur Herrschaft über die Welt bestimmte Gottesvolk zu sehen beanspruchten und damit den britischen Imperialismus vorbereiten und anbahnen halfen.

Die Frage der Frauenbildung in der Renaissance, welche in unserem vorigen Jahrbuche von Brandl angeschnitten war, findet weitere Behandlung in einer Erstlingsschrift von Wilhelm Ruhmer[25]), «Pädagogische Theorien über Frauenbildung im Zeitalter der Renaissance». Die mittelalterliche Pädagogik, die lediglich auf die Ausbildung von Klerikern gerichtet war, hatte keinen rechten Anlaß, sich mit der Mädchenerziehung zu beschäftigen. Soweit ein Wort darüber abfällt, bewegt es sich ganz in den Bahnen des Hieronymus, der vor allem auf Schamhaftigkeit und Zucht, die Elemente des Lesens, sowie einige Handfertigkeiten wie Spinnen, Weben und Kleidermachen Werte legte. Dieses Ideal, das offenbar die künftige Nonne im Auge hatte, findet sich sogar noch bei einigen Renaissance-Pädagogen, wie Vergerio, Dominici, Vegio und Ivani. Neue Bahnen in der Mädchenbildung beschreitet zuerst der Venetianer Francesco Barbaro (1398—1454), der dem Renaissance-Ideal des Persönlichkeitskultus auch bei der Frau zur Geltung verhilft und in Anlehnung an Plutarch das Mädchen für ihre künftigen Pflichten als Gattin und Mutter erzogen sehen will. Um ihrem Ehemanne eine ebenbürtige Genossin und ihren Kindern eine tüchtige Erzieherin sein zu können, braucht sie ein hohes Maß von geistiger Bildung.

---

[25]) Pädagogische Theorien über Frauenbildung im Zeitalter der Renaissance, nebst einer kritischen Würdigung der Leistungen mittelalterlicher Theoretiker. Bonner Diss. von Wilhelm Ruhmer, 1915. 99 S.

Wie die Frau sich diese Bildung erwerben sollte, lehrt dann ausführlicher Lionardo Bruni in einer an die Herzogin Malatesta gerichteten Schrift (um 1409), die ziemliche Verbreitung gewann: von der Lektüre der lateinischen Kirchenväter soll sie sich den römischen und griechischen Philosophen, Historikern und Dichtern zuwenden, daneben Geometrie, Arithmetik und Astronomie nicht vernachlässigen und sich sprachlich stilistisch soweit bilden, daß sie ihre Gedanken und Empfindungen in lateinischen Versen wiedergeben kann. Solche Gedanken waren zu umstürzlerisch, um schnell nach dem Norden zu gelangen. In Deutschland vertrat sie zuerst, doch noch zaghaft und mit scholastischer Beimischung, der Straßburger Pfarrer Jakob Wimpfeling (*Germania* 1505). In England dagegen treten sie sogleich in sehr fortschrittlicher Umgestaltung uns entgegen: in Thomas More's berühmter *Utopia* (1516), wo in enger Anlehnung an Platon völlige Gleichheit des Unterrichts und der Erziehung (einschließlich kriegerischer Ausbildung) für beide Geschlechter verlangt wird und den Frauen in besonderen Fällen sogar der Zugang zu den öffentlichen Ämtern und dem Priestertum offengehalten ist. More's Lehren wirkten auf die beiden größten Renaissance-Pädagogen: den Spanier Juan Luis Vives (1523) und den Holländer Erasmus (1526), die damals beide in England lebten. Vives ist der erste, der der Mädchenerziehung eine besondere Schrift gewidmet hat (*De institutione foeminae Christianae* 1523) und darin sowie in mehreren Ergänzungsschriften (*De ratione studii* 1525, *Satellitium animi* 1524, *De officio mariti* 1528) eine so umfassende und eingehende Besprechung aller in Betracht kommenden Fragen geboten hat, daß man seinen Schriften ein vollständiges System der Mädchenerziehung entnehmen kann, das obendrein den Vorzug hat, ganz auf Ethik und Psychologie aufgebaut zu sein. Denn das wichtigste in seiner Lehre war, daß er zuerst den Frauen eine der Eigenart ihres Geschlechtes und ihrer Naturanlage und Bestimmung entsprechende Bildung und Erziehung zu übermitteln bestrebt war, also anstelle von More's Gleichheit der Erziehung auf Differenzierung derselben für die Geschlechter drang. Hierin ist Vives sogar dem großen Erasmus überlegen, welcher in seiner Schrift *De matrimonio Christiano* (1526) eine völlig gleichartige Ausbildung der Knaben und Mädchen verlangte, da ihm in echtem Humanistengeiste der sittlich-religiöse Endzweck aller Geistesbildung vor Augen stand. Während Vives z. B. das Griechische nur den Knaben vorbehalten wissen wollte, ließ Erasmus darin auch die Mädchen unterrichten. Einen Fortschritt über Vives hinaus zeigt Erasmus indes in zwei Punkten: während Vives noch in mittelalterlicher Weise eine nonnenhafte Abschließung des Mädchens von der Außenwelt gefordert hatte, läßt Erasmus ihnen größere Freiheit der Bewegung, von der Überzeugung ausgehend, daß die Erziehung gerade auf Festigung des Charakters gegenüber Versuchungen auszugehen habe. Zweitens ist Erasmus der erste Humanist, der auch der Volksbildung seine Aufmerksamkeit zuwendet und allen Frauen, auch denen der niederen Stände, das Lesen der Bibel in der Muttersprache ermöglichen möchte.

Wie auf das gesamte Abendland, hat auch auf England die französische Kultur seit dem 11. Jahrhundert einen starken Einfluß ausgeübt. In der Renaissancezeit zeigt er sich besonders darin, daß antike oder italienische Kulturelemente durch französische Vermittlung und in französischer Form nach England gelangen. Besonderen Reiz gewährt es daher dem Shakespeare-Forscher, die Entwicklung der französischen Renaissance-Literatur an der Hand eines so

vorzüglichen Führers zu verfolgen, wie es Heinrich Morf[26]) in seiner «Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance» ist. Ungleich England hat Frankreich das Größte in seiner Renaissance-Dichtung auf dem Gebiete der Lyrik geleistet, und daher hat es vornehmlich nach dieser Richtung hin damals auf England Einfluß geübt, wie sich gut aus S. Lee's bekanntem Buche ersehen läßt. Auf dem Gebiete der Dramatik liegen die Dinge zu Anfang des 16. Jahrhunderts in beiden Ländern völlig gleich; und doch ist das Ergebnis der Entwicklung ein gänzlich verschiedenes geworden. Wie in England hat sich auch in Frankreich das regellose mittelalterliche Volksschauspiel mit der strengen Form des antiken Dramas auseinanderzusetzen, wobei auch in Frankreich das deklamatorische Buchdrama des Seneca die Führerrolle übernimmt. Aber anders als in England kommt es in Frankreich nicht zu einer rechten künstlerischen Vereinigung der beiden widerstreitenden Elemente. Zwar entstehen auch in Frankreich regelrechte Seneca-Nachahmungen wie Jodelle's *Cléopâtre* (1553) und Grevin's *César* (1560), zwar wird auch hier dieselbe Form auf biblische, nationalhistorische und orientalische Stoffe übertragen, und auch hier, von dem schüchternen Versuche in Bèze's *Sacrifice d'Abraham* (1550) an bis zu J. Ouyn's fünfaktigem *Tobie* (1597), das Mysteriendrama der Renaissance-Tragödie angenähert. Aber in Frankreich bleibt das Mysteriendrama trotz alledem ein richtiges Mysteriendrama, und die Seneca-Nachahmung, selbst in ihren bedeutendsten Vertretern wie den Werken eines Robert Garnier (1544—1590?) und Antonie de Monchrétien († 1621), eine blutarme klassizistische Buchtragödie, die auf Hof- und Kollegienbühnen beschränkt ist. Der Grund dafür, daß es in Frankreich nicht zu einem wirklichen Volksdrama kam, ist in erster Linie wohl darin zu suchen, daß die Pariser Passionsbrüderschaft, in deren Händen die Aufführung der mittelalterlichen Volksschauspiele lag, im Jahre 1548 vom Parlament das Monopol für alle Theateraufführungen in Paris erhielt und dadurch dem neuen antikisierenden Drama der Zutritt zur öffentlichen Volksbühne versperrt wurde. Genau ebenso ist es mit der Komödie ergangen. Wie in England knüpft auch die neue französische Komödie an die italienische Plautus- und Terenz-Nachahmung an und ersetzt, ebenso wie in England, das antike Milieu durch ein zeitgenössisch-nationales. Aber sie vermag weder Bühnenfähigkeit zu erlangen noch von ihren italienischen Vorbildern loszukommen. Ja, die beste Renaissance-Komödie in französischer Sprache bleibt eine Übersetzung aus dem Italienischen, nämlich Larivey's *Les esprits*, die nach Lorenzino's *Aridosio* gearbeitet ist. Auch Annäherungen der alten Moralität an die klassische Komödie fehlen nicht. Aber gleichwohl herrschen auf dem öffentlichen Theater nach wie vor die mittelalterliche Moralität und die daraus entstandene Farce, die man des Druckes nicht für würdig erachtete. Zu einigem Leben gelangen in Frankreich nur zwei Schöpfungen der Renaissancedramatik: erstens die aus Italien importierte Schäferkomödie, die in Frankreich aber Hofdrama bleibt und nicht, wie in England, auf dem Umwege über die Lyly'sche Hofkomödie zu einem volkstümlichen romantischen Lustspiele führte; und zweitens die aus einem Kompromiß zwischen Mysterium und Tragödie erwachsene sog.

---

[26]) Grundriß der romanischen Philologie, begründet von Gustav Gröber. Neue Folge: Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance. Von Heinrich Morf. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Straßburg, Verlag von Karl J. Trübner, 1914. VIII u. 268 S. Preis: 5 M. (geb. 5,80 M.).

tragicomédie, welche buntgemischte traurige Prüfungen mit fröhlicher Errettung behandelt, — eine Gattung, in die auch die englische Entwicklung mit Beaumont-Fletcher's und Shakespeare's Romanzenschauspielen ausläuft. Ihr Emporkommen verdanken beide Gattungen der hervorragenden dramatischen Befähigung des Parisers Alexandre Hardy (1570—1632 ?), der den Anspruch erheben darf, der größte französische Renaissancedramatiker zu sein. Ernstliche Konkurrenz machten dem französischen Theater schon damals die italienischen Wandertruppen, die mit ihren der italienischen Volksdramatik entnommenen Stegreifpossen die Lachlust des Publikums befriedigten und in der Folgezeit, als sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu dauernder Niederlassung in Frankreich gekommen waren, nachdrücklichen Einfluß auf die französische Komödie gewinnen sollten. Den englischen Wandertruppen, die auch Shakespeare'sche Stücke aufführten, ist es dagegen nicht gelungen, in Frankreich nachhaltigen Einfluß auszuüben.

6. Nachwirken.

Einen der stärksten Beweise für die unverwüstliche Kraft Shakespeare's sehe ich darin, daß selbst Prosainhaltsangaben seiner Dramen ihre Anziehungskraft auf jung und alt auch heute noch bewähren. Selbst die Nacherzählungen, welche die Geschwister Charles und Mary Lamb im Jahre 1807 erscheinen ließen, verdanken ihre Beliebtheit wohl mehr dem stofflichen Inhalte als dem traulichen Charme ihres Stiles. Jedenfalls ist es erfreulich, daß uns die beliebten *Tales from Shakespeare* [27]) erneut in einer Volksausgabe vorgelegt sind, die Nr. 16 und 17 der neuen *English Text-Books* der Firma Tauchnitz bilden. Die prächtig ausgestattete neue Serie darf auf weite Verbreitung namentlich bei unseren Schülern und Studenten rechnen.

Neues Material für Shakespeare's Nachwirken ist den «Deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts» zu entnehmen, welche Wilhelm Hill [28]) soeben einer Betrachtung unterworfen hat. Wie stark die doch von Shakespeare angefachte Theaterkultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts war, sehen wir am schlagendsten daraus, daß zwischen 1750 bis 1800 im ganzen nicht weniger als 133, meist allerdings recht kurzlebige Theaterzeitschriften erschienen sind, die sich ausschließlich mit Drama und Bühne beschäftigten. Dabei ist allerdings die im 18. Jahrhundert außerordentlich starke Neigung, sich in Zeitschriften mitzuteilen, nicht außer Acht zu lassen. Obschon die ganze Zeitschriftenbewegung von England ausging, ist doch bei den Theaterzeitschriften ein direkter Einfluß von England, wo schon 1720 eine Zeitschrift *The Theatre* herauskam, kaum zu bemerken. Anders steht es bei den auf Wien beschränkten Theaterkalendern, die, wie die ganze Gattung der Almanache, unter starkem französischen Einflusse stehen. Inhaltlich wiegt anfangs das Literarische, das eigentliche Drama, vor; allmählich gewinnt aber die Bühne und die Schauspielerleistung die Oberhand, um schließlich in oft recht oberflächlicher Theaterkritik

---

[27]) English Text-Books, selected from the Tauchnitz Edition. No. 16: Tales from Shakespeare. First Series. No. 17: Tales from Shakespeare. Second Series. By Charles and Mary Lamb. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, [1916]. 366 S. Preis: je 90 Pf.

[28]) Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker. Heft XLIX: Die deutschen Theaterzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts. Von Wilhelm Hill. Weimar, Alexander Dunker Verlag, 1915. VI u. 154 S. Preis: 8 M. (Subskr.: 6,65 M.).

auszumünden. Der bedeutendste der Kritiker, die sich in diesen Zeitschriften hören ließen, ist der geistreiche und talentvolle, aber unstete Lessingschüler Johann Friedrich Schink (1755—1835), der nacheinander in Berlin (1778), Wien (1780), Graz (1783) und Hamburg (1789) eine Theaterzeitschrift herausgab. Seine glühende Shakespeare-Begeisterung hatte ihm manchen Widerspruch zugezogen, namentlich in Wien. Er ließ sich dadurch aber nicht irre machen, seinen Lesern immer wieder die Shakespeare'schen Hauptrollen eines Hamlet, eines Lear, eines Macbeth und Richards II. vor Augen zu führen. Die Methode, die er dabei anwandte, war dieselbe, die er schon in seiner Jugendschrift «Über Brockmanns Hamlet» (1778) mit Erfolg angewandt hatte: es kam ihm weniger darauf an zu schildern, wie Brockmann oder später Schröder die Rolle verkörpert hatte, sondern wie sie seiner Meinung nach notwendig gespielt werden müsse. Als Grundlage hierfür schickte er — vermutlich in Anlehnung an ähnliche Arbeiten des Engländers Richardson — eine psychologische Analyse der betreffenden Figur voraus, zeigte aber dabei auch Sinn für die Einzelheiten der Stimmmodulation, der Wortbetonung und des Minenspieles. Wie Schink wiederholt auf Hamlet zu sprechen kommt, so steht auch sonst die Hamletfigur im Mittelpunkte der Diskussion. So gibt z. B. der junge Mannheimer Dramaturg Freiherr Otto von Gemmingen 1779 eine ausführliche, allerdings nicht sonderlich tiefe Besprechung des 5. Aktes des «Hamlet». Nicht verschwiegen soll werden, daß es daneben nicht an Kritikern fehlte, die, wie der Münchener Hofbibliothekar Reischel (1797), die Shakespeare'schen Werke ungenießbar fanden oder wenigstens, wie der spätere Heidelberger Ästhetiker Schreiber (1788), Shakespeare's mannigfache Fehler aufzudecken sich bemüßigt sahen.

Leipzig. Max Förster.

Shakespeares Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Das mittelalterliche Volksschauspiel hat näher an die Komödie herangeführt als an die Tragödie. Es ist daher ein dankenswertes Unternehmen, den «Lustspielelementen im mittelenglischen Drama» einmal etwas näher nachzuspüren, wie das Günther Wieland[29]) in seiner Kieler Dissertation versucht hat. Sehr große Schwierigkeiten bereitet freilich dabei der Begriff des Lustspielelements. Wenn man, wie unser Verfasser, «alle Vorgänge auf der Bühne, die bei einem Normalzuschauer Heiterkeit erregen», darunter versteht, so nimmt man nicht genügend Rücksicht darauf, daß der Normalzuschauer des 14. und 15. Jahrhunderts ganz anders empfand als der moderne Mensch. Wie oft bricht nicht der moderne Durchschnittsgebildete in helles Lachen aus, wenn man ihm völlig ernst gemeinte mittelalterliche Miniaturmalereien vorlegt! Wie leicht lacht nicht ein modernes Theaterpublikum bei älteren Dramen an der falschen Stelle! Und wie leicht findet nicht der Gebildete die Kinderzeichnungen oder die Kunstbetätigungen primitiver Völker einfach komisch! Diese Klippe ist zwar auch von unserem Verfasser erkannt; sie zu vermeiden ist ihm aber nicht geglückt, zumal er sich über die psychologischen Grundlagen des Komischen nicht eben

[29]) Lustspielelemente im me. Drama (bis 1500). Ein Beitrag zur Kenntnis des me. Dramas. Kieler Diss. von Günther Wieland. [1913]. 159 S.

viel Gedanken gemacht hat. So glaube ich z. B. nicht, daß ein mittelalterliches Publikum Figuren wie den Büttel des Pilatus oder den wichtigtuenden zweiten Bürger im 13. Chester-Spiel oder den in mehreren Stücken auftretenden Verleumder als komisch empfunden hat. Und selbst bei der Gestalt des schwächlichen Joseph ist sicherlich ein gut Teil des komischen Eindrucks abzuziehen bei der Erwägung, daß Joseph schon um der Jungfräulichkeit der Maria willen, also aus theologischen Gründen, als schwacher Greis dargestellt werden mußte. Und ähnliche Bedenken steigen mir mehrfach auf. Das Komische zeigt sich nach unserem Verfasser nun vorwiegend in einzelnen Figuren, weniger in komischen Handlungselementen oder im Reinsprachlichen. Zu den komischen Figuren gehören vor allen Dingen die Tyrannengestalten mit ihrer maßlosen Machtprotzerei und ängstlichen Schwäche, wie Herodes, Kaiphas, Pilatus und Pharao, zu denen sich eine Reihe renommierender Soldatenfiguren gesellen, die beim bethlehemitischen Kindermord oder der Gefangennahme Jesu oder der Grabbewachung auftreten. Ihnen verwandt sind die dünkelhaften Schriftgelehrten, die mit dem zwölfjährigen Jesu vergeblich disputieren. Einen Gegensatz dazu bilden der wehleidige, greisenhaft schwächliche Ehemann Joseph und der Pantoffelheld Noah. Als dumme Tölpel zeigen sich die Hirten bei der Erscheinung der Verkündigungsengel. Als derber Bauerngrobian tritt uns Kain und sein Diener entgegen. Komische Elemente zeigen sich auch sonst bei den Dienertypen, wie z. B. bei dem Bauernlümmel Garcio, dem grob-unflätigen Hirtenburschen Trowle, dem frechen Buben Hawkyn, dem Heilgehilfen Colle, dem Stallknecht des Saul und anderen unbenannten Schifferknaben und Töpfergehilfen. Den Naiven spielt der beim Ehebruch ertappte Jüngling des 23. Coventry-Spieles und der verliebte Modegeck im Magdalenendrama. Wenig nur tritt das Komische hervor in der Wirtsgestalt des ebengenannten Spieles. Dagegen ist es deutlich herausgearbeitet bei dem Kurpfuscher Master Brundyche of Braban. Den allergrößten Raum nimmt natürlich die komische Figur des Teufel-Vice ein, die aber mit Rücksicht auf Eckhardt's bekannte Arbeit hier nicht weiter behandelt ist. Von den Frauengestalten tragen nur das zänkische Weib Noahs und die gehässig-klatschhafte Hebamme Salome komische Züge an sich. An komischen Handlungselementen kommen in Betracht Schläge und Prügel, Ehebruchsaufdeckung, Eß- und Trinkszenen, ein paar Lieder (in den Moralitäten «Wisdom» und «Mankind» und im Magdalenen-Spiel), Parodistisches in einer Gerichtsszene in «Mankind» und der Streit der Hirten um gar nicht vorhandene Schafe. Dagegen vermag ich unserem Verfasser nicht zu folgen, wenn er hierher auch rechnet die verschiedenen Tanzeinlagen und die Würfelszenen der Kriegsknechte, sowie weiter die Lieder der Hirten und Schiffer; denn *merry song* ist doch noch kein komisch-wirkender Gesang. Und ganz und gar nicht glaube ich, daß komische Wirkung beabsichtigt war, wenn im 3. Chester-Spiel auf Tafeln gemalte Tiere in die Arche einzogen. Nur geringe Rolle spielen witzige Bemerkungen, Wortspiele, komische Vergleiche und satirische Streiflichter. Sehr richtig werden auch Sprichwörter und Sentenzen von unserem Verfasser als lustspielmäßige Elemente herbeigezogen, da sowohl die antike wie die englische Renaissance-Komödie sehr reichlichen Gebrauch von beiden zu gleichem Zwecke machen. Ein Gleiches gilt von den eingestreuten fremdsprachlichen Brocken in lateinischer oder französischer Sprache (zuweilen in verballhornter Form) oder auch in dem bekannten Maccaronischen Scherzlatein.

Die Fortentwicklung des elisabethanischen Lustspieles erfolgte wesentlich unter dem Einfluß der Antike, aber zunächst nur in der Form der römischen Komödie eines Plautus und Terenz. Erst gegen Ausgang der elisabethanischen Zeit macht sich noch der Einfluß des größten antiken Lustspieldichters, des Aristophanes, geltend, wie wir jetzt aus einer Ergänzung zu Süß' Aristophes-Buche (Jahrb. 48, 347), einer Münchener Doktorarbeit von Leonhard Rechner[30]) über «Aristophanes in England», gut übersehen können. Richtige Nachahmungen Aristophanischer Komödien finden wir zuerst bei Ben Jonson, der die allgemeine Grundidee zu seinem «Staple of News» dem «Plutus» entnahm und mit seinem literarisch-polemischen Lustspiele «Poetaster» dem Schöpfer dieser Gattung (in den «Fröschen») Gefolgschaft leistete. Auch einzelne Szenen in «Bartholomew Fair», «The Devil is an Ass», «Volpone» und «The Staple of News» sind aus Aristophanes geschöpft. Ben Jonsons Schüler Thomas Randolph († 1635) folgte in der wohl ihm zuzuschreibenden, aber erst 1651 gedruckten Komödie *Hey for Honesty* im großen und ganzen dem Inhalte des «Plutus», setzte jedoch das antik-griechische Leben völlig ins Englische um, so daß eine Satire auf die damaligen englischen Zustände herauskam. Eine ähnliche Umarbeitung des «Plutus» haben wir in H. H. Bornell's Komödie *The World's Idol* (1659). Das Aristophanische Weiberstück «Lysistrata» fand eine Nachahmung in Fletcher's *Woman's Prize* (ca. 1620). Mehr den «Ekklesiazusen» folgte W. Cartwright's Tragikomödie *The Lady Errant* (ca. 1630). Zu solch direkten Nachahmungen des Aristophanes treten allerhand Anklänge an ihn, sowohl in Einzelheiten wie in der ganzen Art des Lustspieltypus, die aber meist der Vermittlung von Plautus und Terenz zuzuschreiben sind. So kann man Aristophanisches schon in der ältesten englischen Komödie, Udalls *Ralph Roister Doister*, nachweisen. Aristophanische Themen und Motive sind, wohl auf dem Umwege über Plutarch, im vorshakespeareschen *Timon* verwendet. Wenn wir als charakteristisch für das Aristophanische Lustspiel annehmen dürfen die Vereinigung von derbem Naturalismus mit glühender Phantasie, die Neigung zu politischer und persönlicher Satire, die Vorliebe für derbe Komik, Parodie und sprachliche Karikierung sowie die vielseitige Verwendung von Allegorie, so lassen sich viele elisabethanische Komödien als von Aristophanischem Geiste erfüllt nennen, — wenn auch nicht so viele, wie Rapp in seinen «Studien über das englische Theater» (1847) meinte. Hierher gehören würden vor allen die Universitätsstücke, wie *Ignoramus*, *Club Law*, *Return from Parnassus*, Middletons Spanier-Satire *A Game at Chess* (1624), Ben Jonson's Hof-Satire *Cynthia's Revels* (1600) sowie manches seiner Maskenspiele. Die allegorische Figur des Plutus, manchmal genau wie bei Aristophanes mit der Paenia oder Irene vereinigt, tritt häufig in elisabethanischen Komödien, wie Fletchers *Triumph of Time* und Luptons *All for Money* (1578), auf oder in Maskenspielen wie Ben Jonsons *King's Entertainment* oder Carews *Cœlum Britannicum* (1634). Häufig finden sich Zitate oder Anspielungen auf Aristophanes in der elisabethanischen Literatur, z. B. bei Th. More, Ascham, Puttenham, Webbe, Dr. Caius, Bacon und vor allem bei dem urgelehrten Robert Burton (1621). Auch Ben Jonson verweißt auf Aristophanes in seinem berühmten Shakespeare-Gedichte (1623), zitiert eine Stelle aus den «Plutus» in *The Devil is an Ass* und

[30]) Aristophanes in England. Eine literarhistorische Untersuchung. Münchener Diss. von Leonhard Rechner. Frankfurt a. M., 1914. 164 S.

benutzt ein «Wolken»-Scholion in seiner *Masque of Blackness*. Dagegen scheint Spensers Erwähnung der selbstmörderischen schönen Stheneboea wohl nicht aus Aristophanes geschöpft zu sein. Die Aufführung Aristophanischer Stücke in England beginnt mit den Cambridger Studentenaufführungen des «Plutus» und der «Eirene» in der Originalsprache im Jahre 1536 bzw. 1546. Und 1552 geben die Cambridger ein uns nicht erhaltenes Stück *Æsop's Crow* von W. Baldwin, in dem fünf Schauspieler als Vögel auftraten. Übersetzungen Aristophanischer Komödien finden wir in England verhältnismäßig spät («Plutus» und «Wolken» 1651).

Hier anschließen möchte ich eine Arbeit von Paul Dittrich[31]) über «Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten», die sich zwar nur mit Deutschland und pädagogischen Zielen beschäftigt, aber doch auch für das englische Schuldrama wichtiges Vergleichsmaterial bietet. Da ist zunächst zu beachten, daß Plautus sich nur sehr geringer Beachtung im Deutschland des 16. Jahrhunderts erfreute: nicht nur weil er dem Mittelalter ganz aus den Augen geschwunden war und die Mehrzahl seiner Stücke erst 1527 wieder auftauchte, sondern mehr noch, weil die Schwierigkeit und Altertümlichkeit seiner Sprache sowie das stark Possenhafte und Derb-Bäurische seines Inhaltes den pädagogischen Zielen der Humanisten weniger entsprach als der inhaltlich wie formell urbanere Terenz. Denn zunächst wird die antike Komödie, wie im Mittelalter, lediglich ihrer Sprache wegen gelesen, die man noch bis ins 16. Jahrhundert hinein für Prosa hielt und als Stilmuster für die gewählte Umgangssprache des täglichen Lebens über alles schätzte: wie aus Cicero den prosaischen und aus Vergil den poetischen Stil, so lernte man aus Terenz das Lateinsprechen, was damals für den Gelehrten wie für den Staatsmann und Höfling gleich unerläßlich war. Um sich möglichst gut die elegante Alltagsphraseologie des Terenz anzueignen, wurden die Dramen nicht nur auf Schule und Universität gelesen und kommentiert, sondern auch auswendig gelernt. — Melanchthon ließ seine Wittenberger Schüler den ganzen Terenz nach und nach, täglich nicht mehr als 10 Verse, auswendig lernen —, und schließlich auch in der Originalsprache aufgeführt. In all diesem gehen natürlich die italienischen Humanisten voran, die bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Rom, Ferrara, Mantua und Mailand regelmäßig glänzende Aufführungen antiker Dramen veranstalteten. Von Italien verbreitete sich dieser Brauch schnell nach Spanien, Frankreich und den Niederlanden und bald auch nach Deutschland und England. Wenn man die Stücke von den Schülern aufführen ließ, so tat man das lediglich in pädagogischem Interesse. Man hoffte dadurch nicht nur eine vollkommene und sichere Beherrschung der lateinischen Sprache zu erzielen, sondern über die rein-sprachliche Schulung hinaus allgemein-erzieherische Wirkungen auszulösen. Das sichere Memorieren des Textes sollte die für das öffentliche Leben so nötige Schulung des Gedächtnisses herbeiführen. Die Übung im schauspielerischen Agieren vor der Öffentlichkeit sollte die nötige Sicherheit und Gewandtheit des Auftretens und die Beherrschung der weltmännischen Umgangsformen erzielen. Und endlich hoffte man, daß der Inhalt der Komödien einen erzieherischen Einfluß auf die Spielenden und die Zuhörer ausüben würde.

---

[31]) Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten. Leipziger Diss. von Paul Dittrich. Leipzig 1915. III u. 90 S.

Bei der Ausgelassenheit der antiken Komödie will uns heutigen Tages das letztere allerdings sonderbar erscheinen. Aber es beruht dies auf einer tiefen Überzeugung der Renaissance-Pädagogik, daß die Darstellung und Enthüllung des Lasters günstig auf die Sittlichkeit einwirke. Und so werden die damaligen Schulmeister nicht müde, die sittliche Wirkung des Terenz zu preisen — geradezu ein «Lehrbuch der Moral» nannte Melanchthon seinen Lieblingsautor — und in Kommentaren und Randglossen auf das Ethisch-Lehrhafte hinzuweisen. Fast sämtliche evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts empfehlen daher die eingehendste Lektüre des Terenz und verlangen fast stets einmal im Jahre öffentliche Aufführung eines Stückes in lateinischer Sprache. Am weitesten ging darin wohl der geniale Straßburger Schulorganisator Johann Sturm, der 1565 jährlich zur Frühlingszeit alle Komödien des Ternez und Plautus von den Schülern der vier Oberklassen aufgeführt sehen wollte. Die moralische Wertschätzung der römischen Komiker fand freilich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, namentlich in Süddeutschland, heftigen Widerspruch oder wenigstens Bedenken, die den Niederländer Schonaeus zur Herausgabe eines gereinigten *Terentius Christianus* (1592—95) veranlaßte. Auf die Dauer vermochte aber diese Gegnerschaft nicht durchzudringen, zumal bald die Jesuiten die Schulaufführungen stark begünstigten, weil sie den Zöglingen Gelegenheit gaben, sich früh in die verschiedensten Lebenslagen zu finden und deren Rolle in der Wirklichkeit zu übernehmen.

Neuerdings hat sich die englische Forschung mehr und mehr der früher vernachlässigten Namenkunde zugewandt. Bei dem Studium der Shakespeareschen Eigennamen (Jahrb. 50, 194) macht sich das Bedürfnis geltend, festzustellen, was Shakespeare an Namenmaterial bereits vorfand und was er vielleicht selbst gebildet hat. Zur Entscheidung dieser Frage ist es aber nötig, einmal zuzusehen, was an Namen vor Shakespeare in England und im englischen Drama der Zeit gebräuchlich war. Zwei Beiträge zu dieser Frage liegen uns vor, die Kieler Dissertationen von Wilhelm Oelrich[32]) über «Die Personennamen im mittelalterlichen Drama Englands» und von Hans Detlefsen über «Die Namengebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeares». Beide sind gegliedert nach Berufsständen. Da sie aber in erster Linie auf die Etymologie der Namen ausgehen, wäre es wohl besser gewesen, den etymologischen Teil abzutrennen und für sich zu behandeln. Dann wäre sowohl das Etymologische sauberer herausgekommen als auch für die Namensverteilung und andere jetzt ganz übergangene literarische Fragen Raum geschaffen. Es sei mir auch hier wieder gestattet, an das beigebrachte Material meine eigenen Beobachtungen anzuknüpfen, ohne auf die mannigfachen Irrtümer der Arbeiten näher einzugehen. Oelrichs Arbeit bietet mehr als der Titel erwarten läßt, weil sie nicht nur die mittelalterlichen, sondern alle Volksschauspiele bis zum Jahre 1570 berücksichtigt hat. Überraschend ist es zu sehen, daß auch im Volksdrama das fremde Namenmaterial das einheimische ganz bedeutend überwiegt. Das kommt daher, daß es sich zumeist hier um Vornamen handelt, die als Taufnamen unter dem Einfluß der Kirche standen, die selbst ganz französiert das französische Namenselement begünstigte und bewußt die altheidnischen angelsächsischen Namen

[32]) Die Personennamen im mittelalterlichen Drama Englands. Kieler Dissert. von Wilhelm Oelrich. Kiel 1911. 108 S.

verdrängte. Der französische Charakter der mittelenglischen Kirche erklärt es denn auch, daß die biblischen Namen und die der Heiligen, aus welcher Sprache immer sie stammen mögen, fast stets in französischem Sprachgewand in England erscheinen, z. B. Männernamen wie *Andrew*, (afrz. *Andreu*), *Bartilmew* (so!), *James*, *Jack* (= afrz. *Jakes*), *Mathew* (aglfrz. *Matheu*), *Pierce* (aglfrz. *Pērres*), *Powle* (afrz. *Poul*), *Bennet* (aglfrz. *Beneit*), *Clement*, *Francis* (aglfrz. *Franceis*), *Gregory* (afrz. *Gregoire*), *Saunder* «Alexander», *Colle* «Nicholas» (Kurzform zu afrz. *Nicole*), oder Frauennamen wie *Jane* (afrz. *Jēanne*), *Maud* «Matilde» (aglfrz. *Maudë*, zfrz. *Mahaut*), *Rachell* «Rahel» (afrz. *Rachel*), *Susan* (wegen *u* = *jū*), *Anne*, *Betrys* (afrz. *Beatris*), *Cicely* «Caecilia», *Alison* «Elisabeth» (frz. *Alison*), *Jelian* «Juliane» (wegen *j* = *dž*), *Luce* «Lucia» (wegen *u* = *ju*), *Margery* «Margarete» (afrz. *Margerie*), *Pernel* «Petronilla» (afrz. *Pernelë*), *Custance* «Konstanze» (afrz. *Costance*). Wo altgermanische Namen vorkommen, sind es nicht altenglische, sondern deutsche und zwar altniederfränkische, die aber wiederum ihren Weg durch den französischen Mund haben nehmen müssen. Dahin gehören Namen wie *Frederick* aus altniederdeutschen *Fridu-rīk*, *Humphrey* aus and. *Hūn-frid*, *Geffrey*, *Joffery* oder *Jaffry* (aglfrz. *Jofrei*, *Jefrei*) aus and. *Wald-*, *Gau-*, **Gēu-frid*, *Gib* zu *Gilbert* (afrz. *Guillebert*) aus and. *Willi-berht*, *Hugh* (= afrz. *Huë*) aus and. *Hūgo*, *Henry* aus and. *Hēm-*, *Hēn-rīk*, *Lewis* (aglfrz. *Loewis*) aus and. *Hlodo-wīk*, *Ralph* aus and. *Rād-ulf*, *Richerd* (wegen *ch* = *tš*) aus and. *Rīk-hard*, *Robert* aus and. *Hrōd-berht*, *Roger* (aglfrz. *Rogēr*) aus and. *Hrōd-gēr*, *Wat* zu *Walter* (aglfrz. *Waultēr*) aus and. *Wald-hari*, *Will(i)am* (aglfrz. *Willaume*) aus ahd. *Willi-helm*, *Tib* zu *Tibbald* (afrz. *Tiebaut*) aus and. *Thiod-bald*. Hierher gehört auch der Mädchennamen *Helwys*, der zweifelsohne dem afrz. *Heluïs*, *Helwis*, nfrz. *Héloïse*, aus and. **Hēl-wid* (Schultz-Gora, Abhandl. für Tobler 1895, S. 180) stammt. Auch bei den Deminutivsuffixen, die zur Bildung von Koseformen verwendet werden, überwiegen die französischen Bildungen die einheimischen. Denn französisch sind die Deminutivsuffixe *-ot*, *-et* (fem. *-etē*), *-on*, *-īn* (s. Björkman, Archiv 123, 23), *-ol*, englisch dagegen nur die Suffixe *-y* (schottisch *-ie*) und *-ock*; das gleichfalls germanische *-kin* ist aus Holland nach England gekommen. Um die so gebildeten Koseformen zu verstehen, muß man beachten, daß zunächst von den ursprünglich zweisilbigen Eigennamen Kurzformen gebildet sind, in der Weise, daß die erste oder die stärkst-betonte Silbe, zuweilen unter Verschärfung, d. h. Dehnung oder auch Stimmlosmachung des neuen Endkonsonanten (H. Zimmer, Ztschr. f. vergl. Sprachf. 32. 158; Pedersen, Vgl. Gramm. d. kelt. Sprachen § 404; Brugmann, Vergl. Gramm. ²II, I, 118; K. Meyer, Berliner Sitz.-Berichte 51. 1147), zu einem selbständigen Namen, der sog. Kurzform, gemacht ist. Neben die so entstandenen Kurzformen treten dann weiterhin Ableitungen mit den obengenannten Suffixen, die wir schlechthin als Verkleinerungs- oder Koseformen bezeichnen können. So erhalten wir zu *William* die Kurzform *Will* und dazu die Koseformen *Willie* oder *Wilkin*, oder ebenso *Sim* mit *Simkin* zu *Simson*, *Thom* zu *Thomas*, *Gib* mit *Gibbon* zu *Gilbert*, *Tib* zu *Tibbald*, *Wat* mit *Watkin* zu *Walter*, *Pat* zu *Patrick*, *Saunder* zu frz. *Alisaundre*, *Colle* mit *Colin* und *Colett* zu *Nicole*, *An* mit *Annot* zu afrz. *Annë*, *Ciss* zu *Cicely*, *Kit* mit *Kittock* zu *Christine*, *Bette* oder *Bess* zu frz. *Elisabet*, *Mab* mit *Mabel* zu *Amabel*, *Madge* und *Meg* zu *Margery*, *Kate* mit *Katie* zu *Catherine*, *Gill* mit *Gilly* und *Jellot* zu *Jilian*. Irgendeine solche Kurzform wird wohl auch in den rätselhaften *Mak* des Towneley-Spiels stecken; möglicher-

weise entspricht es einem ae. *Macca* (in *Maccan-īg*, jetzt *Mackney* in Berkshire; vgl. ahd. *Makko*, friesisch-niederländisches *Makke*), das eine Kurzform zu Namen wie ae. *Mæg-beorht*, *Mæg-friđ*, *Mæg-heard*, *Mæg-weald* usw. ist. Da die Kurz- und Koseformen sich recht eigentlich in der Kindersprache entwickeln, ist mit Lautübergängen zu rechnen, die in der Gemeinsprache nicht zu belegen sind. So wird z. B. *r*, welches auch anlautend in der südenglischen Gemeinsprache nur noch ein Stellungslaut mit ganz leisem Reibegeräusch ist, im Kindermunde entweder zum völligen Verschluß (also *d*) verengt oder mit seitlicher Reibeöffnung zum *l* verschoben oder auch zum bloßen Hauchlaute *h* erweitert. Daher erhalten wir das Nebeneinander solcher Lautpaare wie die Kurzformen *Rob*, *Dob*, *Hob* nebst ihren Deminutivformen *Robin*, *Dobinet* (mit zwiefachem Suffix) und *Hobal*, oder *Roger*, *Dodge*, *Hodge* (verschärft *Hogge*) oder *Richard*, *Dick* (verschärft) mit *Diccon* und *Hick*, oder *Hal* mit deminutivem *Hawkin* (aus **Halkin*) zu *Harry* und *Doll* zu *Dorothy*. Vereinzelt erscheinen Angleichungen von Anfangs- und Endkonsonant der Kurzform, wie *Bob* aus *Rob* und andererseits *Gig* aus *Gib* (zu *Gilbert*). Hinzu kommt das Festwachsen des Auslauts-*n* von *min* «mein» in Kurzformen wie *Nan* (aus *min An*), *Nel* «Helenchen», *Ned* «Eduard» u. a. (vgl. Fehr in der Züricher Neuphil. Festschrift S. 326). Die im Vorstehenden behandelten Namen sind sämtlich solche, die wir als auch im Alltagsleben damals gebräuchliche, also volkstümliche Vornamen ansehen dürfen. Daneben kommen eine Reihe gelehrter Namen vor, die den Dramenpersonen lediglich auf Grund von Buchwissen gegeben sind. Dahin gehören vor allem eine große Reihe hebräischer Bibelnamen, die den Juden in den Stücken beigelegt sind, wie *Datan*, *Gamaliell*, *Hanan*, *Neptalim*, *Gesimas* oder die leicht veränderten *Masfat* für *Mizfat* (Gen. 14,7), *Zarus* für *Sarug* (Lk. 3, 35), *Amys* für *Amos*, *Ozyas* für *Oseas*, *Cosdram* für *Cosdroe*. Wahrscheinlich gehört hierher der Judenname *Ragan*, der wohl aus dem *Ragau* bei Luk. 3, 35 entstellt ist, wie ich auch die Teufelsnamen *Ragnell* und *Balacher* aus dem biblischen *Raguel* und *Balac* erklären möchte. Gänzlich gelehrt sind die vielen griechischen Namen, die sowohl bei Juden wie bei Angehörigen der höfischen Kreise, zuweilen mit Beziehung auf ihren Charakter, erscheinen. Auch diese Namen sind oft leicht verändert, wie *Mido* für *Midas*, *Arostus* für *Aristus*, oder romanisiert, wie *Affraunt* für gr. *áphrontis* «sorgenfrei», *Aristorye* für *Ariston*, *Amoraunt* für griech. *amárantos* «unverwelklich», *Zedonius* für griech. *chelidonios* «zur Schwalbe gehörig». Wo lateinische Namen begegnen, sind sie zumeist sprechende Namen, wie *Preparatus*, *Caecus*, *Claudus*, *Fabulator*, *Rusticus*, *Caro*, *Meretrix*, wo indes Zweifel auftauchen, wieweit nicht noch richtige Appellative vorliegen. Der ungelehrte Zuschauer empfand in solchen Fällen wohl stets einen Eigennamen. Auffallend selten erscheinen keltische Namen. Von diesen können als damals volkstümlich höchstens zwei Namen gelten, die der Arthursage entstammen, nämlich *Owen*, das einem kymrischen *Owein*, akymr. *Ywein*, *Ewein*, *Eugein* aus **Esu-ganio-s* «wohlgeboren» entspricht, und *Gawyn*, das zunächst auf das afrz. *Gauvain* zurückgeht, welches seinerseits die Romanisierung eines akymr. **Gwal-gein* (= *Walguainus* bei Galfrid) aus urkelt. **walo-ganios* «mächtig geboren» darstellt. Weiter sind kymrisch der einem Schotten beigelegte Name *Cadeoch* = kymr. *Cadoc*, einer Koseform zu doppelstämmigen Namen mit *catu-* «Kampf» (Stokes S. 66) — die also nicht mit unserem Autor in ne. *cadye* «üppig» und *och* «ach» zu zerlegen ist! — und der Wirtsname *Mirfin*, der dem kymrischen *Merfyn* entspricht

(und mit *mire* «Schlamm» und *fin* «Flosse» nichts zu tun hat). Einem anderen keltischen Dialekte gehört an der gälische Name *Fergus* = mgäl. air. *Fergus*, ngäl. *Fearghas*, aus urkelt. **Vero-gustu-s* «sehr erwählt». Vermutlich kymrisch, aber etymologisch nicht ganz sicher deutbar sind die aus gelehrter Buchquelle, nämlich Galfrid von Monmouth, geschöpften Namen *Gorboduc* (wohl eher Koseform zu mkymr. *Gor-bolu*, d. i. «über» + «Kampf», als gleich kymr. *gorfodog* «überlegen»), *Clotyn* (wohl Kurzform, mit Deminutivsuffix, zu Namen wie akymr. *Clot-ri* «ruhmreich», *Clot-wal*) und *Videna*. In dem Männernamen *Gwenard* steckt wohl ziemlich sicher das oft zu Namen verwendete kymr. *gwynn* «blond»; ob der zweite Teil das romanische Suffix *-ard* enthält oder nicht doch ein anderes keltisches Element (vgl. akymr. *Cat-guallart*), ist schwer zu sagen. Der Hexenname *Brice* ist wohl kaum keltisch, eher wohl dem frz. *Bris* (lt. *Brictio*) entnommen. Ganz vereinzelt stehen zwei nordische Namen, nämlich *Hamond* aus an. *Há-mundr* und *Sirith* aus an. *Sig-riðr*. Manches ist schwer zu erklären, wie die Kurzform *Tib* zu Elizabeth (wenn auch das *T* als Attraktion aus *saint* sich fassen läßt; vgl. Fehr, Züricher Festschr. S. 329) oder der Männername *Tud*, der entweder aus ae. *Tudda* stammt oder eine Kurzform zu kymrischen Namen wie *Tudwal*, *Tudno* oder *Tudri* ist (aber nicht, wie Verfasser meint, zu *Tudor* = kymr. *Tewdwr*, akymr. *Teudubr*). Soweit echt-englisches Sprachgut in den Eigennamen der Volksspiele erscheint, handelt es sich nur ganz selten um alte Vornamen, wie *Alfred*, *Grimbald* (ae. *Grimbeald*) mit der Kurzform *Grim*, *Wymund* (ae. *Wīg-mund*), *Cuthbert*, *Edmund*, *Kenolm* (ae. *Cēn-helm*), *Bernard* (ae. *Beorn-heard*) und *Marculph* (ae. *Mearc-wulf*). Fast stets haben wir dann ursprüngliche Appellative vor uns, die erst im 13. und 14. Jahrhundert die Umwandlung in Familiennamen durchgemacht haben. Diesen Vorgang können wir noch in unseren Volksschauspielen verfolgen, da uns dort mehrfach Zwischenstufen begegnen, die noch den bestimmten Artikel vor dem Appellativum aufweisen, wie *Bertylmew the Bochere* («der Fleischer»), *Bette the Bakere*, *Miles the Myllere*, *Phelypp the good Flecchere* («der Bogenmacher»), *Bouting the Browstere* («der Bierbrauer»), *Kenolm the Knave*, *Martin the Murtherer*, *Quintine the Quaffer* («der Zecher»), *Thomas the Theefe*, *James the Just*, *John the Armistrong* («der Armstarke»), oder eine Ortsbestimmung als solche noch deutlich kenntlich machen, wie z. B. *Jack at the Style* und *Whatt at the Welle*. In den Fällen, wo das Appellativ schon ganz die Funktion des Eigennamens übernommen hat, finden wir besonders zahlreich solche, die vom Berufe hergenommen sind, wie *Coke*, *Coppersmyth*, *Couper* («Küfer»), *Furberer* («Harnischfeger»; s. K. Bücher, Die Berufe der Stadt Frankfurt a. M. im Mittelalter, Leipzig 1914), *Glover*, *Potter* («Töpfer»), *Sadler*, *Tailer*, *Tynkere*, *Waller* («Maurer» oder in Cheshire «Salzsieder») *Baker*, *Hangman* («Henker»), *Somner* («Büttel») u. a. m. Selten sind Namen nach der Nationalität wie *Fleming* («Vlame») oder *Irish*. (*Pycharde* hat wohl mit *Picarde* nichts zu tun, sondern ist afrz. *pichard* «Grünspecht»). Etwas häufiger sind Namen nach der äußeren Erscheinung des Menschen, wie *Grobbe* (zu *grub* «dicker kleiner Kerl»), *Rede* («mit rötlichem Haar»), *Swart* («mit dunkler Gesichtsfarbe»), *Crane*, *Threadbeare*. (*Bouting* gehört nicht hierher, da der Name zu *bout* im Sinne von «Trinkgelage» gehört). Bei weitem am häufigsten sind Personen nach Eigentümlichkeiten ihres Charakters oder Wesens benannt, wobei es sich nur selten um traditionelle Namen handelt, sondern fast immer um Neubildungen des Dichters, also um sog. sprechende Namen. Und selbst wo traditionelle Namen vorliegen,

wie *Black, Pye, Sturdy* und *Cocke* mag die Namenwahl mit Rücksicht auf die Bedeutung von ne. *to clack* «schwatzen», *pie* «die Pastete», *sturdy* «störrisch» und *cock* «der Hahn» erfolgt sein. Dies geschieht sogar unter Zugrundelegung einer falschen Etymologie: der Name des schwer zu behandelnden jähzornigen *Wood of Fullborn* mag in Hinblick auf ne. *wood* «zornig» gewählt sein, obschon es sich ursprünglich wohl um *wood* «der Wald» handelte. Wenn Heywood einen feig davonlaufenden Schwätzer *Prat* benennt, so mag er den Namen mit *to prate* oder *prattle* «schwatzen» in Verbindung gebracht haben, obschon er eigentlich zu me. *prat* «verschmitzt» (vgl. ae. *prætt* «der listige Streich») gehört. Ohne Zweifel sind aber sprechende Namen Bildungen, die Zuverlässigkeit (*Trusty, Trupeny, Suresby* zu *sure* «sicher»), Unwissenheit (*Lack-Letten*), Schwatzhaftigkeit (*Cakelere, Talkapace, Long-Tongue*), Eitelkeit (*Trip-and-go, Merywedyr*), Unmäßigkeit (*Bere-pot, Good-ale, Toss-pot, Alyface, Blinkinsoppe*), Unsittlichkeit (*Lickhole*), Unreinlichkeit (*Louse, Momble-turd, Sclutte*), Zankhaftigkeit (*Allspice, Brainless, Brew-barret, Slasher, Waspe, Midgecock*, ironisches *Coye*), Diebischkeit (*Cutpurse, Cutthroat, Fylcher, Pickpurse, Poller, Rover, Waghalter, Nevergood, Smalfeyth, Pikeharnes, Lytyltrust*) und andere Eigenschaften (*Careaway, Doughtie, Heartless, Drydust, Lob, Pick-thank, Diceplayer, Loyterer, Scholer, Waster, Slowpase*) ausdrücken. Daß solche Namen besonders bei allegorischen Personen vorkommen, bedarf kaum des Hinweises. Wie man sieht ist die Arbeit für die englische Namenkunde nicht unwichtig; nur ist sie leider wenig zuverlässig in den etymologischen Deutungen und auch nicht ganz vollständig in der Materialsammlung.

Ähnlich läßt sich urteilen über die Arbeit von Hans Detlefsen[33]), die die Dramen von Lyly, Marlowe, Kyd, Peele, Greene, Lodge, Nashe, Chettle, Munday und Haughton auf die Namen hin untersucht. Ausgeschlossen sind hier: 1. alle Namen, die mit ihrer Rolle dem Mythus, der Geschichte oder der Bibel entlehnt sind, 2. diejenigen, die «ihre Träger als Angehörige englischer, italienischer, spanischer Fürstengeschlechter kennzeichnen» und 3. die aus den benutzten Quellen übernommenen. Ich halte die Ausschließung dieser Namen methodisch für falsch: nicht nur, weil wir so kein vollständiges Bild von dem Namenmateriale bekommen, sondern weil gerade die wichtigsten literarhistorischen Fragen sich so nicht beantworten lassen. Auch hier gehe ich daher meine eigenen Wege. Wie beim Volksschauspiel sind auch hier im Kunstdrama die Angehörigen der höfischen Kreise gern mit griechisch-lateinischen Namen versehen, nur daß dies in der Renaissancezeit natürlich in beträchtlich höherem Maße der Fall ist. Manche der antiken Namen erscheinen auch hier in leicht veränderter Form, was teilweise vielleicht nur Schuld der Überlieferung ist oder rein graphisch zu deuten ist, so z. B., wenn wir *Erestus* und *Eristus* statt *Erastus* lesen, oder *Celthus* statt *Celtus* (wegen des *h* vgl. Jahrb. 50, 198), *Calyphas* statt *Callippus* oder *Calliphon, Amyras* statt *Amyrus, Philemus* statt *Philemon, Olympia* statt *Olympias, Pamphilia* statt *Pamphila, Bagoa* statt *Bagoe, Phillida* (Akk.) statt *Phyllis, Corebus* statt *Corybas, Thrasellus* statt *Thrasyllus, Eugenua* statt *Eugenia, Venelia* statt *Venilia, Clesiphon* statt *Ctesiphon, Prisius* statt *Priscus, Milectus* statt *Miletus*. Auch selbständige Neubildungen

[33]) Die Namengebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeares. Kieler Diss. von Hans Detlefsen. Schleswig 1914. IX u. 60 S.

zu griechischen oder lateinischen Stämmen kommen vor, wie *Menaphon, Theridamus, Celebinus, Emuloes* (zu lat. *aemulus*), *Bellinus* (zu *bellus*), *Carinus* (zu *carus*), *Orcanes* (zu *orcus*). Namentlich werden gern neue Frauennamen von den entsprechenden männlichen abgeleitet, wie *Remilia* (zu *Remus* + *Romulus*), *Mileta Mopsa* (zu *Mopsus*), *Silena, Protea* (zu *Proteus*), *Mathea* (zu *Mattheus*), *Canope* (zu *Canopus*), *Eurymine* (zu *Euryminus*), *Cerberine* (zu *Cerberus*), *Neronis* (zu *Nero*). Oder es werden lateinische Appellative zu Namen umgebildet, wie *Floscula* («Blümchen»), *Rixula* («kleiner Streit»), *Amerula* (zu *amarus*), *Suavia* (zu *suavis*), *Vicinia, Bell-imperia* (aus *bellus* und *imperium*). Stark zugenommen haben in der Renaissance die italienischen Namen, wie *Pisano, Riscio* (wohl = it. *Riccio*, zu *riccio* «kraus»), *Pipenetta* (Koseform zu *Filippa*). Daneben treten Neubildungen aus italienischem Wortmaterial, wie *Nano* (zu it. *nano* «Zwerg»), *Viluppo* (zu it. *viluppo* «Wirrwarr»), *Pilia-borza* (zu it. *pigliare* «plündern» und *borsa* «Börse»), *Bazardo* (zu it. *bazzare* «betrügen»). Ja, es besteht eine starke Neigung, alle Namen, ohne Rücksicht auf das Milieu des Stückes, zu italienisieren oder wenigstens mit italienischer Endung zu versehen. Sowohl griechische Namen (*Basilisco, Philippo, Licio* d. i. *Λύκιος* «der Lykier», *Dromio* für *Dromeus* aus *δρομεύς* «der Läufer») wie lateinische (*Ascanio, Julio, Ottaviano, Lucio, Horatio, Mario, Lepido, Martino, Gemulo* aus lt. *gemulus* «seufzend», *Laureo* aus *laureus*) müssen sich das italienische Mäntelchen gefallen lassen. Natürlich finden sich auch echt-italienische Namensformen, wie *Lorenzo, Lazarotto, Rodorigo, Rogero, Bernardino, Jeromino, Andrea, Onophrio, Ferdinando, Jacomo.* Wenn die letzteren lautlich nicht immer in ganz sauberer Form auftreten, sondern von anderen Sprachen beeinflußt scheinen — echt-italienisch sollte es *Rodrigo* statt *Rodorigo*, oder *Fresco* statt *Frisco* (vgl. frz. *frisque*) heißen —, so finden wir den gleichen Vorgang schon im damaligen Italienisch, das sich stark von der lateinischen Orthographie beeinflußt zeigt. Eine Verhöhnung der Vorliebe für italienische Namen bedeutet es wohl, wenn sogar zu englischen Stämmen solche Namenbildungen gewagt werden, wie *Cuttelero* (zu *cuttler* «Messerschmied»), *Babulo* (zu *babble*) und *Fidideldero* (zu *fiddler*). Wenn sogar eine historische Persönlichkeit, der berühmte französische Naturforscher *Mizauld* in einen *Signor Mizaldo* umgetauft wird, so ist daran zu erinnern, daß er selbst seine Werke unter dem latinisierten Namen *Mizaldus* drucken ließ. Sehr zurück treten in der Renaissancezeit die französischen Namen in England (*Delion, La Mouche, Sansfoy*), wenn auch noch genug deutsche und biblische Namen in ihrer mittelenglischen französisierten Form erscheinen, wozu aus lautlichen Gründen auch *Hubert* (and. *Hugberht*) und *Job* (afrz. *Jōb*) zu rechnen sind. Vereinzelt begegnen spanisch-portugiesische Namen wie *Pedro* «Peter», *Diego* «Jakob» und *Pisaro* d. i. span. *Pizarro*. An Kurzformen notiere ich *Raffe* neben *Ralph* zu Radulf, *Mun* (!) zu Edmund, *Nichol* zu Nicholaus, *Sib* zu Sibylla, *Eliza, Alice* und *Zabetha* zu Elizabeth, schottisches *Jen* mit der Koseform *Jenny* zu Johanna, *Mall* zu Marina, *Peg* mit *Peggie* neben *Meg* zu Margarete, wo der Übergang von *m* in *p* aus einer in der Kindersprache häufigen, überenergischen Bildung des Lippenverschlusses bei dem Nasal sich erklärt. Auf überstarker seitlicher Verschlußbildung beim *w* beruht der Übergang von *w* in *b* in *Bill*(*y*) neben *Will*(*y*). Doppeltes Deminutivsuffix, wie franz. *Robelot, Robelin* «Robertchen» und engl. *Dobinet* «Robertchen», zeigt die Koseform *Hobbinol* zu der Kurzform *Hob* zu Robert. Keltische Namen erscheinen wieder-

um selten und nur bei Personen, die von keltischer Abstammung sind. Daß es stets kymrische Namen sind, hängt mit der energischen Annäherungspolitik Wales gegenüber zusammen, die Heinrich VIII. als kymrischer Tudorsprößling mit seiner entgegenkommenden wallisischen Gesetzgebung im Jahre 1536 inaugurierte. Es handelt sich um die kymrischen Namen *Owein*, *Rice* (kymr. *Rhȳs*, Etymologie unbekannt), *Meredith* (kymr. *Meredydd*, älter *Maredudd*, akymr. *Morget-iud*, zu *iud-* «Krieger»), *Merridock* (für kymr. **Meredoc*, das eine Koseform zu *Meredydd* mit dem urkelt. Suff. *-āko-s* darstellt), *Griffin* (Koseform mit *n*-Suffix zu kymr. *Gruffudd*, akymr. *Griph-iud*, anglisiert *Griffith*), *Morgan* (kymr. *Morgan*, akymr. *Mor-cant*, etwa «Meeresrand»), *Howel* (kymr. *Howel*, älter *Hy-wel* «gut sichtbar»; die neuengl. Form setzt die südostwallisische Zusammenziehung des Diphthongs *ow* [sprich *ou*] in *ū* voraus) und *Gwenthian* (mit dem Ton auf dem *i*), das den kymrischen Namen *Gwen-llian* (aus **gwenn-fliant* «linnenweiß») wiederzugeben versucht. *John a Cumber* meint wohl eher «Johann aus Wales» (kymr. *Cymru*) als «Johann der Kymre» (kymr. *y Cymro*); vgl. *John a Kent*. Das dreimal in Patronymicis erscheinende *ap* (z. B. Owen ap Rice) steht für kymr. *ab*, einer satzphonetischen Nebenform von *māb* «der Sohn», und zeigt die in Südostwales durchgeführte, aber auch sonst, namentlich im Schwachton, vorkommende Verhärtung der nachvokalischen Media. Da im Kymrischen eine anlautende Tenuis in vielen Fällen (z. B. nach *dy* «dein», *ei* «sein») in die Media verwandelt wird, vertauschen die Walliser beim Englischsprechen auch heutzutage noch (s. Galsworthy's *Strife*) umgekehrt oft die anlautende Media mit der Tenuis und sagen also *Tavy* für *Davy* «David». Auf diese Weise, also durch kymrischen Einfluß, möchte ich mir eine ganze Reihe von sonst undeutbaren Eigennamen im Englischen erklären (z. B. *Tenyson* neben *Denison* zu frz. *Denis* «Dionysius», *Tancock* und *Tannet* neben *Dancocks* und *Dannett* zu *Dan* «Daniel», *Cammel* neben *Gammell* zu an. *Gamall*, *Carson* neben *Garrison* zu einer Kurzform von Namen wie ae. *Gārberht*, *Gārfrið*, *Gārmund*, *Gārheard* «Gerhard») und dazu auch den bei Peele erscheinenden Namen eines wallisischen Fiedlers *Morgan Pigott* ziehen, der jedenfalls für *Bigott* steht (— schon im 13. Jahrhundert begegnet in England ein *Roger le Bygod* —) und von franz. *bigot* «abergläubisch fromm» abzuleiten sein wird. Nicht vermag ich mit Ch. Collins und unserem Verfasser zu glauben, daß in dem scherzhaften *Shan Cuttelero* und *Shan the Fidideldero* in Green's «Orlando Furioso» IV, 2, 1113 ein irischer Vorname *Shan* zu suchen sei. Zwar will ich die Existenz eines irisch-gälischen Vornamens *Seaghain*, *Seathain*, der wie *šāən* zu sprechen ist und dem engl. *John* gleichgesetzt zu werden pflegt, nicht leugnen; aber was soll unter dem gänzlich französisch-italienischen Namensmilieu des Stückes plötzlich ein keltischer Vorname! Natürlicher ist es doch wohl, *Shan* als englische Schreibweise für franz. *Jean* zu fassen. Ohne auf allerhand prinzipielle Bedenken einzugehen, sei allgemein zur Vorsicht gegenüber den von Detlefsen gebotenen Namenetymologien gemahnt und nur kurz noch auf ein paar Versehen hingewiesen. Der Page *Petulus* trägt seinen Namen sicherlich von lat. *petulus* «schmächtig», nicht von *petulans* «mutwillig». Ebenso wenig ist zu letzterem der Name *Petulius* zu ziehen, der wohl nur eine Entstellung des römischen *Petilius* ist. *Delia* ist schwerlich Kurzform zu *Cordelia*, sondern eher das lat. *Delia*. *Marina* ist nicht Kontraktion von *Marianna*, sondern, wie schon die Betonung auf der Mittelsilbe zeigt, der gewöhnliche

italienisch-spanische Frauenname *Marina*. *Calypho* ist nichts anderes als das griech. *Kalliphon*, latinisiert *Callipho*. Der vlämische Banditenname *Lorrique* ist kaum aus niederländischem *luijerijk* «träge» herzuleiten, sondern eher dem niederdeutschen Namen *Lorick*, *Lorck* (aus and. *Hlōdo-rīk*) gleichzusetzen. Zur richtigen Beurteilung der antiken und hebräischen Namen würde es überhaupt notwendig sein, die damaligen lateinisch-englischen Wörterbücher heranzuziehen, die stets einen Eigennamen-Anhang aufzuweisen pflegen, der meist auch etymologische Angaben bietet. Ein Beispiel dafür mag hier mitgeteilt werden, da es Licht wirft auf den Kriegernamen *Ceneus*, in dem unser Verfasser keine Beziehung zur Rolle zu sehen vermag. Schlägt man aber John Riders Lateinwörterbuch (1589 u. ö.) nach, so liest man dort: *Ceneus, a noble Thessalian, father of Atalanta, unde ea dicta Ceneia; he could not be wounded; whence that saying, Invulnerabilis vt Ceneus*, und die Beziehung zur Rolle ist sofort klar.

Einen Beitrag zur Technik des nachshakespeareschen Dramas erhalten wir in der sorgfältigen Hallenser Dissertation von Adolf Hüdepohl[34]) über «Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare», die den Unterbau zu Käte Ecklebens Dissertation über «die tragische Ironie bei Shakespeare» (Jahrb. 49, 173) nachholt und die ästhetisch-psychologischen Vorfragen zwar eingehender, aber immer noch nicht ausführlich und scharf genug behandelt. Der Begriff der tragischen Ironie kann in zwiefacher Weise gefaßt werden: als Redefigur und als dramatisches Kunstmittel. Die erste Auffassung liegt vor, wenn unter tragischer Ironie mit Gerber, Lüdemann und Lederer (Jahrb. 45, 272) Äußerungen verstanden werden, in denen der Sprecher das Entgegengesetzte von dem sagt, was er meint, und zwar in kritischer Absicht. Die zweite Auffassung, die von Eckleben und Hüdepohl vertreten wird, versteht darunter nicht den Kontrast zwischen Äußerung und Absicht des Sprechenden, sondern den Kontrast zwischen den Erwartungen, die eine Person äußert, und dem wirklichen Verlauf der Handlung. Dabei macht es keinen Unterschied, ob diese im Gegensatz zur geäußerten Erwartung stehende Ereignisfolge eine tragische Wirkung für den Sprecher selbst hat oder für eine andere im Drama auftretende Person, auf die sich die Äußerung dann beziehen muß. Dagegen ist es für die tragische Wirkung nicht gleichgültig, ob die wirkliche Sachlage, über die der Sprecher selbst natürlich in Unkenntnis sein muß, dem Publikum schon beim Anhören jener Äußerung bekannt ist oder erst im Verlaufe des Stückes zur Kenntnis kommt. Denn im ersteren Falle (Typus a) wird der Kontrast zwischen Erwartung und Wirklichkeit sogleich vom Hörer empfunden, was eine viel stärkere tragische Wirkung ausübt, als wenn, wie im zweiten Falle (Typus b), der Gegensatz erst später bei der Erfüllung der Vorgänge zum Bewußtsein kommen kann. Ja, mir will die ästhetisch-psychologische Wirkung eine so verschiedene erscheinen, daß es mir zweifelhaft dünkt, ob man beide Erscheinungen füglich mit demselben Ausdrucke der tragischen Ironie bezeichnen sollte. Was den Inhalt der als tragische Ironie empfundenen Äußerung angeht, so kann es sich dabei sowohl um Zukunftshoffnungen auf das Erlangen von etwas Gutem oder die Abwehr eines Übels handeln als auch um irrige Beurteilung eines Charakters, sei es des eigenen oder eines fremden. Manchmal kann die

[34]) Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare. Hallenser Diss. von Adolf Hüdepohl. Halle 1915. XIX u. 153 S.

Zukunftshoffnung in eine so doppelsinnige Wortform gekleidet sein, daß sie zwar dem Buchstaben nach in Erfüllung geht, aber nicht in dem vom Sprecher gemeinten Sinne; auch dann wird von tragischer Ironie zu sprechen sein. Bei historischen Tragödien, namentlich solchen, die die klassizistischen drei Einheiten beobachten, kann der Fall vorkommen, daß die Nichterfüllung einer Zukunftshoffnung nicht mehr in dem Rahmen des Stückes vorgeführt wird, sondern dem Hörer aus seiner Kenntnis der Weltgeschichte als Tatsache bekannt ist. Dies würde meiner Ansicht nach normalerweise als tragische Ironie des Typus a zu beurteilen sein. Denn wenn K. Eckleben in ihrer Definition der tragischen Ironie das Moment aufnimmt, daß der Widerspruch zwischen Erwartung und Wirklichkeit nicht nur den Hörern, sondern auch anderen Personen des Stückes bekannt sein solle, so wird damit ein zwar mögliches, aber keineswegs zum Wesen der Sache gehörendes Element in die Begriffsbestimmung hineingetragen. Bei zeitgeschichtlichen Dramen kann noch der Sonderfall eintreten, daß eine Äußerung von dem Dichter und seinen Zeitgenossen noch nicht als tragische Ironie empfunden werden kann, die der Ablauf der geschichtlichen Ereignisse einer späteren Generation von Hörern so erscheinen läßt. Diesen Sonderfall wird eine geschichtliche Betrachtung von der Aufnahme ausschließen, weil hier die Empfindung tragischer Ironie nur zufällig beim modernen Hörer sich einstellt, aber nicht vom Dichter beabsichtigt sein kann. Unser Verfasser hat mit Riesenfleiß ein sehr ausgedehntes Material seiner Untersuchung zugrunde gelegt: die ersten englischen Nachahmungen des euripideischen Dramas eines Buchanan, Gascoigne und Lumley, die englischen Seneca-Übersetzungen und ihre frühesten Nachahmungen, weiter die eigentlichen Vorläufer Shakespeares (Marlowe, Kyd, Peele, Greene, Daniel) sowie die vier vorshakespeareschen Historien und die pseudoshakespeareschen Tragödien. Das Ergebnis ist, daß das Kunstmittel der tragischen Ironie aus dem antiken Drama stammt und daß vor allem Euripides und Seneca die Vermittler für das englische (und wohl überhaupt für das moderne) Drama gewesen sind. Dabei ist allerdings auffallend, daß die volkstümlichen Nachahmungen des Seneca-Dramas reichlicheren und geschickteren Gebrauch von dem Kunstmittel machen als die klassizistischen. Von Shakespeares unmittelbaren Vorläufern zeichnet sich besonders Kyd durch sehr häufige und wirksame Anwendung der tragischen Ironie aus; und zwar überwiegt bei ihm, wie übrigens auch bei Greene und Shakespeare, der Typus a, wohingegen Marlowe, Peele und Daniel mehr Beispiele für den Typus b aufweisen. Zur Lösung von Verfasserfragen ergibt unser Kunstmittel nichts wesentliches.

Der Kenner des Englischen weiß, wie stark selbst noch die neuenglische Prosa von rhythmischen Einflüssen beherrscht wird, und so ist es nicht zu verwundern, daß wir auch bei den elisabethanischen Dichtern, wo die Sprachform noch mehr in Fluß war als heutzutage, sprachliche Doppelformen ohne Unterschied der Bedeutung, lediglich nach rhythmischen Gesetzen verwendet finden. Nachdem eine Arbeit von Stroheker diesem Wirken des Versrhythmus bei Marlowe und Kyd nachgegangen war (Jahrb. 50, 235), hat jetzt Otto Ziesenis[35]) dieselbe Arbeit für die übrigen Shakespeare-Vorläufer Lyly, Greene und Peele

[35]) Der Einfluß des Rhythmus auf Silbenmessung, Wortbildung, Formenlehre und Syntax bei Lyly, Greene und Peele. Kieler Diss. von Otto Ziesenis. Heidelberg 1915. 118 S.

geleistet. So finden wir lediglich nach rhythmischen Rücksichten nebeneinander *swóre she loud* und *láugh alóud*, oder *I gán to jóy* neben *nów begín, my lóve is lórn* neben *bé forlórn, hígh commánd* neben *commándment táke, I lóve Cicílian Kíng* neben *tó the English King, ón the Thames* neben *the bánks of Thámes, nów at lást* neben *will át the lást, wóund our sóuls to déath* neben *wóund him tó the déath, wórthy súch a gráce* neben *wórthy óf thy lóve, appróach the tént* neben *appróach untó the gátes.*

An Ausgaben elisabethanischer Dramen liegt uns diesmal nichts neues vor. Nur von Marlowes wertvollstem Stücke, dem «Eduard II.», ist eine deutsche Übersetzung von Alfred W. Heymel[36]) erschienen, die sich recht gut liest. Max Reinhardt soll eine Aufführung des Stückes vorbereiten.

Der neben Dryden größten Barock-Dramatiker Nathaniel Lee (1652? bis 1692) hat neuerdings mehrfach Beachtung gefunden. Von seinen Werken war aber bisher nichts neugedruckt außer dem auf meine Veranlassung von F. Resa neuherausgegebenen «Theodosius» (1680) und der von Holthausen abgedruckten «Sophonisba» (1676). Während des Krieges ist nun hinzugekommen eine Neuausgabe von Lees Erstlingswerk, dem «Nero» (1675), die uns Richard Horstmann[37]) besorgt hat. Dem Neudruck ist die erste Quarto von 1675 zugrunde gelegt; jedoch sind die handschriftlichen Verbesserungen, welche sich in einem Exemplar der Bodleiana (Malone 137) befinden und nach Malone von Lee selbst herrühren, in den Text mit aufgenommen. Am Seitenfuße erhalten wir noch die Kollation des 3., 5. und 8. Druckes (1696, 1713, 1734). Am Schlusse folgen ein paar Anmerkungen. Da alle literarhistorischen Vorfragen bereits auf das Trefflichste in Eugen Mühlbachs Arbeit über «Die englischen Nero-Dramen» (Leipzig 1910) erledigt waren, hat unser Herausgeber einfach auf sie verweisen können.

Über ein anderes Drama von Lee handelt die Kieler Doktorarbeit von dem inzwischen auf dem Felde der Ehre gefallenen Rich. Wilh. Haupt[38]): «Quellenstudien zu Lee's Mithridates, King of Pontus». Hier wird zunächst das Lee'sche Werk (1678) mit den gleichnamigen Dramen von Calprenède (1637) und Racine (1673) verglichen, wobei sich ergibt, daß das erstere Stück keinerlei Einfluß auf Lee gehabt hat, daß dagegen Racine dem Engländer sehr viel geboten hat, vor allem das mit der heroischen Handlung verknüpfte Liebesmotiv und die frei erfundenen Gestalten des Ziphares und der Monima. Allerdings hat Lee das heroische Tatsachenmaterial mehrfach in Einzelheiten aus Appian und Plutarch ergänzt und berichtigt. Auf den Einfluß Shakespeares weist Lee selbst in der Widmung hin: Shakespeares *Majesty and true Roman greatness* habe er mit Fletchers Weichheit zu verbinden versucht. Damit will Lee wohl sagen, daß er sich das heroische Element in Shakespeares Tragödie zum Vorbild genommen habe. Tatsächlich ist Shakespeares Einfluß in einzelnen Szenen und Ausführ-

[36]) Eduard II., Tragödie von Christopher Marlowe. Deutsch von Alfred Walter Heymel. Im Insel-Verlag zu Leipzig [1914]. 123 S. Preis: 50 Pf.

[37]) Kieler Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Dr. F. Holthausen. Neue Folge. Heft 6: The Tragedy of Nero, Emperour of Rome. By Nathaniel Lee. Nach dem Originalquarto von 1675 und handschriftlichen Verbesserungen des Dichters herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und den Variationen späterer Ausgaben versehen von Rich. Horstmann. Heidelberg 1914. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 76 S. Preis: 2,20 M.

[38]) Quellenstudien zu Lee's «Mithridates, King of Pontus». Kieler Dissertation von Richard Wilhelm Haupt. Kiel 1916. 47 S.

ungen unleugbar. Die Gestalt der Salandra, für die Lee weder bei Racine noch in der Geschichte einen Anhalt fand, ist in Schicksal und Charakter der Lavinia im «Titus Andronicus» nachgebildet. Die aufpeitschende Überredungskunst des Pelopidas erinnert stark an Shakespeares Jago. Die nächtlichen Wunder, die Archelaus berichtet, klingen deutlich an die Erzählung der Calpurnia im «Julius Caesar» an; ebenso der Einzug des Ziphares in Sinope an den des Pompeius in Rom. Und Mithridates' Traum stimmt inhaltlich zum Traum des Clarence in «Richard III.». Beachtenswert ist, daß Lee, obwohl er als ehemaliger Schauspieler den Text der Shakespeareschen Dramen gut im Kopf haben mußte, vor wörtlichen Anlehnungen an Shakespeare sich ängstlich gehütet hat.

Das letzte Nachwehen des elisabethanischen Lustspiels spüren wir bei George Farquhar, dessen beide letzten und reifsten Komödien, *The Recruting Officer* (1706) und *The Beaux Stratagem* (1707), uns soeben in einer sorgfältigen Neuausgabe mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar von L. A. Strauß[39]) vorgelegt sind. Beigegeben ist der Ausgabe ein Abdruck von Farquhars Essay über die Komödie, der sich allerdings weder durch irgendwelche Originalität der Gedanken auszeichnet noch auch mit seiner eigenen Praxis übereinstimmt. Als Lustspiel-Dichter huldigt Farquhar, namentlich in seinen früheren Werken, noch der von Ben Jonson inaugurierten Sittenkomödie. Doch hat er diese Form in den obengenannten beiden Stücken insofern weitergeführt, als er gegenüber dem Wortwitz und der Charakterkomik der Elisabethaner den Hauptnachdruck auf die Situationskomik legt und die stark typisch-konventionelle Menschen- und Sittenschilderung zu einem lebendigen, das Reinmenschliche betonenden Vollbild des damaligen Lebens erweitert hat. Die lebensfrohe Weltanschauung, die aus seinen Werken und besonders aus dem Fehlen von Moralisation und Satire spricht, ist das Erbgut seiner keltischen Abstammung, die, wie ich hinzufügen möchte, sich auch noch in seinem Namen kundgibt: denn *Farquhar* ist schottische Schreibung für das irisch-gälische *Fearcha(í)r*, welches auf ein urkelt. **Ver-caro-s* «sehr lieb» zurückzuführen ist.

2. Epik und Prosa.

Das größte englische Renaissance-Epos, Marlowes Hero und Leander (1598), ist leider von seinem Verfasser als ein Fragment hinterlassen. Zwar versuchte der berühmte Homer-Übersetzer George Chapman, das Werk zu vollenden (1598); aber so sehr sich diese Fortsetzung den Intentionen Marlowes anzupassen bemüht, vermag sie doch stilistisch-poetisch dem ersten Teile nicht gleichzukommen. Worin eigentlich dieser Unterschied der Wirkung besteht, sucht uns eine Bonner Doktorarbeit über «Technik und Stil von Hero and Leander» von Gertrud Lazarus[40]) des Näheren auseinanderzusetzen. Die

---

[39]) The Belles-Lettres Series. Section III: The English Drama, General Editor: G. P. Baker. A Discourse upon Comedy, The Recruting Officer, and The Beaux Stratagem. By George Farquhar. Edited by Louis A. Strauss. London, D. C. Heath & Co. [1914]. LVII u. 358 S. Mit 1 Titelbild. Preis: 2 s. 6 d. net.

[40]) Technik und Stil von Hero and Leander: Begun by Christopher Marlowe and finished George Chapman. Bonner Dissertation von Gertrud Lazarus. Bonn 1915. VIII u. 172 S.

tiefere Ursache des Unterschiedes liegt darin, daß Marlowe als naiver, Chapman als sentimentaler Dichter an die Aufgabe einer Umbildung des antiken Epyllions von Musaios herangetreten ist. Bei Marlowe ist alles erfüllt von Schönheit und Liebe, bei Chapman dagegen von erhabenem Pathos. Marlowe erzählt und schildert, Chapman reflektiert und moralisiert. Bei Marlowe handeln Hero und Leander wie triebsichere Naturkinder einzig ihrer Leidenschaft folgend, bei Chapman grübeln, zögern und schwanken sie. Beide Dichter gehen allerdings darin zusammen, daß sie das knappe Epyllion des antiken Dichters in eine breitangelegte Versnovelle ausgeweitet haben. Zugleich haben sie die Idee der Erzählung geändert: bei Musaios sind es nur äußere Widerstände (der Wille der Eltern), die der Heirat im Wege stehen, bei Marlowe und Chapman aber innere, nämlich das aus freiem Entschluß geleistete Keuschheitsgelübde der Priesterin, wodurch der seelische Konflikt eine große psychologische Vertiefung erhält.

Von allen antiken Dichtern hat sich kaum ein anderer gleich großer Beliebtheit in Mittelalter und Renaissance zu erfreuen gehabt wie Ovid. Dies gilt auch für England, wie uns zwei Arbeiten des Näheren darlegen: Edmund Witz' Dissertation über «Die englischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts»[41]), die bedauerlicherweise sehr an der Oberfläche haftet, und Leo Rick's[42]) erfreulich tiefgrabende und weitblickende Arbeit über «Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance», von der vorläufig nur ein Teil (Einleitung und Übersetzungen) im Druck erschienen sind. Ovids Stärke beruht auf seiner blendend schönen Form. Aber dies hat weder das Mittelalter noch auch wohl die Renaissance zu erkennen vermocht, auf die Ovid in erster Linie rein stofflich einwirkt. Jedoch stehen beide Kulturperioden ihm darum nicht gleich gegenüber: für das Mittelalter ist Ovid in erster Linie der Lehrer der Liebe, für die Renaissance aber der Erzähler antiker mythologischer Geschichten. Das Mittelalter, durchdrungen von der einen, großen Wahrheit, sucht diese auch in Ovids Schöpfungen zu finden und allegorisiert und moralisiert sie daher; der zum Diesseitsleben erwachte Renaissance-Mensch aber ergötzt sich mit naiver Freude an der bunten Märchenwelt seiner Erzählungen. In England haben schon vor Chaucer lateinschreibende Gelehrte, wie Giraldus Cambrensis, Aldhelm, Beda, Wilhelm von Malmesbury, Johan von Salisbury, Thomas von Canterbury, Walter Map, Roger von Hoveden, Thomas Walsingham, Roger Bacon u. a. Ovid zitiert. In die englische Literatur wird er aber erst eingeführt von Chaucer, der sich sehr stark von ihm hat beeinflussen lassen. Ein gleiches gilt von Gower, Lydgate und Hoccleve. Das Mittelalter trat mit moralisch-allegorischer Exegese an Ovid heran, stellte Sentenzen und Lehrsprüche aus ihm zusammen, die aus dem Zusammenhange herausgerissen sich oft allerdings recht harmlos ausnahmen, und suchte in allegorischen Bearbeitungen und Kommentaren seinen Geschichten eine geistliche Deutung zu geben. Ein solcher lateinischer Metamorphosen-Kommentar des Dominikanerpaters Thomas von Wales (von 1340) fand eine französische Bearbeitung als *Metamorphoses d'Ovide*

---

[41]) Die englischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts. Straßburger Dissertation von Edmund Witz. Leipzig 1915. VIII u. 59 S.

[42]) Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance. Münstersche Dissertation von Leo Rick. Münster i. W. 1915. XII u. 64 S.

moralisées, die 1484 von dem Brügger Drucker Colard Mansion veröffentlicht und danach von William Caxton ins Englische übersetzt wurde. Unter dem Einfluß der Schule, die der Ovid-Lektüre einen wichtigen Platz einräumte, verschwand die moralisierende Ovid-Erklärung auch in der Renaissance-Zeit nicht sofort. Erschien doch sogar nach 1584 in Cambridge eine Ovid-Ausgabe mit dem Titel *Fabularum Ovidii interpretatio physica, ethica et historica.* Diesen Charakter weisen dann auch noch die frühesten englischen Übersetzungen auf. Gänzlich für Schulzwecke berechnet ist die englische Prosa-Übersetzung ausgewählter Distichen der *Ars amatoria*, die Wynkyn de Worde 1513 erscheinen ließ. An das große Publikum wenden sich aber zwei Versübersetzungen je einer Metamorphosen-Geschichte, der «Narcissus» (1560) eines Anonymus und «Hermaphroditus und Salmacis» (1565) von Thomas Peend. Ersterer gibt seinem Werke eine lange *Moralization of the Fable in Ovid of Narcissus* bei, in der die Erzählung in Anlehnung an die Kommentare des Thomas von Wales und des Italieners Buonsignori als eine Warnung vor den Folgen der Eitelkeit gedeutet wird. Peend's Hermaphrodit-Version ist kürzer in der Moralisierung, fügt aber eine besondere Invektive gegen die Weiber an. Verhältnismäßig spät — verglichen mit Deutschland (1210), Frankreich (14. Jahrhundert) und Italien (ca. 1330) — erhält England eine vollständige Übersetzung der «Metamorphosen»: erst Arthur Golding schenkte ihr eine solche (1565—67). Dieser hat die letzten Spuren der Moralisation in die Vorrede verbannt, so daß die bunte Welt der Ovidschen Gestalten rein zur Geltung kommen kann, nur daß leider seine Version, wie alle Renaissance-Übersetzungen, an zu großer Breite des Stiles krankt. Angeregt zu seiner Arbeit mag Golding durch Aneau's Ausgabe (1556) der Marot'schen Metamorphosen-Version sein, von deren Benutzung sich einige (wenn auch kaum sicher beweisende) Spuren finden lassen. Die Beliebtheit der Goldingschen Übersetzung spricht sich in manchen Urteilen der Zeitgenossen aus; bekanntlich ist sie auch von Shakespeare benutzt. Die glückliche Anpassung an den Stil des Originals machte das Werk bald zu einem Lieblingsbuch der Gebildeten. Von den «Heroiden», die im 16. Jahrhundert viel gelesen und nachgeahmt werden, fanden sich 12 Verse des Briefes der Penelope an Ulyxes bereits in Tottel's *Miscellany* (1556) übersetzt. Den ganzen Brief brachte William Byrd (1588). Und die erste vollständige Heroiden-Übersetzung schenkte uns George Turberville (1567). Mehr an den klassisch Gebildeten wandten sich Thomas Underdowne's «Ibis» (1569) und Thomas Churchyard's sehr freie Version der «Tristia» (1572). Eine zweite vollständige Übersetzung der Metamorphosen veröffentlichte George Sandys im Jahre 1632.

Später als anderswo ist auch die liebenswürdige Geschichtserzählung des Titus Livius ins Englische übersetzt. Dies Verdienst gebührt dem Schotten John Bellenden, dessen Livius-Version (1533) von August Koch[43]) fleißig und sorgsam mit dem Original verglichen ist.

---

[43]) Die schottische Liviusübersetzung des John Bellenden (1533) Königsberger Dissertation von August Koch. Königsberg 1915. 134 S.

Leipzig. Max Förster.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1915.

Die Zahl der im vergangenen Geschäftsjahre der Bibliothek einverleibten Bände steht wie alles andere gleichfalls unter dem Einfluß der Kriegszeit und ist daher keine große. Mit Rücksicht hierauf hatte der Unterzeichnete den Plan gefaßt, die durch den augenblicklichen Mangel an Neuerscheinungen verfügbar gewordenen Mittel dazu zu verwenden, um die vorhandenen zahlreichen Lücken in den Beständen auszugleichen. Infolge von Krankheit und Arbeitsüberhäufung konnte jedoch die Ausführung dieser Arbeit und der dazu notwendigen gründlichen systematischen Umarbeitung und Neukatalogisierung der gesamten Bibliothek leider nicht in Angriff genommen werden und mußte deshalb vorläufig unterbleiben.

Die Geschenke der Verfasser oder Herausgeber und anderer Gönner der Bibliothek sind wiederum mit einem vorgesetzten Sternchen (*) bezeichnet. Besonders hervorgehoben seien aus dieser Reihe von Büchern nur das wertvolle Vermächtnis des am 7. Mai vorigen Jahres verstorbenen Oberregisseurs Professor Jocza Savits, eine Sammlung von 41 von ihm selbst eingerichteten Regiebüchern. Hiervon enthalten 21 die Bearbeitungen Shakespearescher Dramen und die übrigen die Inszenierung verschiedener Werke von Molière (2), Goethe (4), Schiller (2), Kleist (2), Grillparzer (7), Hebbel (2) und Greif (1). Eingehende Mitteilungen über diesen höchst interessanten Nachlaß mußten leider aus den bereits genannten Gründen ebenfalls auf später verschoben werden.

I. Ausgaben.

**The Arden Shakespeare.* General Editor 1909: R. H. Case. The Works of Shakespeare. As you like it, edited by J. W. Holme. London o. J. (1914).

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher Sprache.

**Julius Caesar.* Nach der Übers. von A. W. von Schlegel. Halle a. S. Hen.

**Shakespeares dramatische Werke* (Ulrici). 8. Bd. 2. Aufl. Die Komödie der Irrungen. Übersetzt, eingel. u. erl. von W. A. B. Hertzberg. Berlin 1877. 12. Bd.: Cymbelin. 2. Aufl. Berlin 1877.

**Hamlet, Prinz von Dänemark,* Übersetzt von A. W. von Schlegel. Durchges. eingel. u. erläutert von K. Elze. (Sh.'s Werke VI. 2. Aufl.)

**Hamlet.* Übers. v. Schlegel, erl. v. Elze. (Sh.'s Werke VI. 2. Aufl.)

**Hamlet, Prinz von Dänemark.* (Sh.'s Werke. VI. 2. Aufl.) Berlin 1877.

**König Heinrich der Vierte.* 1. Teil. Sh.'s Werke. I. 2. Aufl.

**König Heinrich der Vierte.* 2. Teil. Übersetzt von A. W. von Schlegel. Durchges., eingel. u. erläutert von A. Schmidt. (Sh.'s Werke. II. 2. Aufl.)

**König Heinrich der Fünfte.* Übers. von A. W. von Schlegel. Durchges., eingel. u. erl. von A. Schmidt.

*König Heinrich der Fünfte. Historie in fünf Aufzügen.

*König Heinrich der Sechste. 2. und 3. Teil (Schlegel, Schmidt.) Sh.'s Werke. III. 2. Aufl.

*König Lear. Übers. von L. Tieck, erl. von A. Schmidt. Sh.'s Werke. XI. 2. Aufl. Berlin 1817.

*Macbeth. Übers., eingel. und erläutert von F. A. Leo. Sh.'s Werke. XII. 2. Aufl.

*Othello. Übers. von L. Tieck, erl. von A. Schmidt. Sh.'s Werke. XII. 2. Aufl. Berlin 1817.

*König Richard der Zweite. Nach Schlegels Übersetzung neu bearbeitet von Franz Dingelstedt (Handschrift).

*König Richard der Dritte. (Schlegel, Schmidt.) Sh.'s Werke. III. 2. Aufl.

*Romeo und Julia. Übersetzt von A. W. Schlegel, durchges., eingel. und erl. von A. Schmidt.

*Shakespeares dramatische Werke, übers. von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Romeo und Julia. Berlin 1882.

*Was ihr wollt. Übers. von A. W. von Schlegel, erl. von A. Schmidt. Sh.'s Werke. V. 2. Aufl.

*Shakespeares Werke. Ein Wintermärchen. Offizielle Ausgabe nach dem Szenarium des H. S.-Meiningischen Hoftheaters bearbeitet. 7. Aufl. Leipzig, Conrad.

III. Shakespeareana.

Eelbo, Bruno, Bacons entdeckte Urkunden. 2. Teil. Leipzig (1915). 3. Teil. Leipzig (1916).

*Holzer, G., Das Sphinx-Rätsel der Neuzeit, ein Lösungsversuch, allen Shakespeare-Verehrern und Wahrheitsfreunden gewidmet. Heidelberg 1915.

*— — Goethe und Shakespeare. (S.-A. aus der «Heidelberger Zeitung» 11. VII. 14; entnommen aus der «Neuen Metaphysischen Rundschau» XXI. Jahrg., Nr. 3/4. 1914).

*— — Das Shakespeare-Problem auf die kürzeste Formel zurückgeführt. (Flugblatt 31. III. 1914, mit Nachwort vom 31. III. 1915.) Heidelberg.

*— — Nachklänge zur Shakespeare-Jubelfeier (22/.24. IV. 1914). (S.-A. aus der «Heidelberger Zeitung» 1. V. 1914.)

*— — Bruno Eelbos «Baconurkunden». (S.-A. aus der Zeitschrift «Weltwissen» III. Jahrg., Nr. 49/50. 1. VIII. 1914.)

*— — Zur Shakespeare-Bacon-Frage.

*Kauenhowen, Kurt, Gottfried August Bürgers Macbeth-Bearbeitung. (Diss. Königsberg i. Pr.) Weida i. Thür. 1915.

*Perott, Joseph de, Il testo italiano della «Storia di Lindaraja». (Estratto dagli Studi di Filologia Moderna — Anno VII, 1914, Fasc. 3/4.)

*— Professor Fitzmaurice-Kelly and the source of Shakespeare's Tempest. (Reprint. from the Romanic Review Vol. V³. 1914.)

*Schlaf, Johannes, Der neueste Stand der Shakespeare-Bacon-Frage. (Aus «Der Merker» VI. Jahrg., Heft 22 u. 23. Wien 1915.)

*Wolff, Max J., Zur Geschichte des Stoffes von Much ado about nothing. (S.-A. aus «Englische Studien». Leipzig 1915).

*Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Herausgegeben von Alois Brandl u. Max Förster. 51. Jahrg. Berlin 1915.

*Kaluza, Max, Besprechung von Magyar Shakespeare-Tár, IV. kötet. Budapest 1911. (S.-A. aus Zeitschr. für französischen und englischen Unterricht.)

IV. Geschichte der englischen Literatur.

*Brotanek, R., Die englischen Maskenspiele. Wien-Leipzig 1902.

*— — Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen Alexander Montgomeries. (Wiener Beiträge, III.) Wien-Leipzig 1896.

*Perott, Joseph de, Über eine anno 1587 erschienene, heute aber gänzlich vergessene Novelle als Quelle von Massingers «A very woman». (Aus «Anglia» XXXIX.)

V. Theater.

*Königlich Sächsisches Hoftheater zu Dresden. Rückblick auf die Spielzeit 1914—1915. o. O. u. J.

*Seelig, Ludwig, Geschäftstheater oder Kulturtheater? Berlin o. J. (1915).

*— Krieg und Theater. Mannheim 1916.

VI. Verschiedenes.

*Goethe, Faust. Eine Tragödie. 1. Teil. Leipzig, Reclam.

*— Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In fünf Akten. Goethe, Werke, Bd. X.

*— Götz von Berlichingen. Einger. von Karl von Perfall. München 1890.

*— Pandora. Mit Erl. von Fr. Strehlke. Berlin, Hempel.

*Greif, Martin, Ludwig der Bayer. Stuttgart 1891.

*Grillparzer, Die Ahnfrau. 9. Aufl. Stuttgart 1885.

*— Die Jüdin von Toledo. Stuttgart 1891. (Zweites, abweichendes Exemplar.)

*— Die Jüdin von Toledo. Stuttgart 1891.

— Des Meeres und der Liebe Wellen. Stuttgart 1807.

*— König Ottokars Glück und Ende. Stuttgart 1889.

*— Sappho. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart 1874.

*— Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart 1872.

*Hebbel, Friedrich, Die Nibelungen. 1. Bd. Der gehörnte Siegfried. Siegfrieds Tod. 2. Bd. Kriemhilds Rache. Hamburg 1862.

*Holzer, G. Kaiserworte. Heidelberg 1915.

*Kleist, Heinrich von, Die Hermannschlacht. Herausgegeben und erl. von Edm. Kamprath. Wien 1890.

*— — Das Kätchen von Heilbronn. Neu bearb. von Karl Siegen. Leipzig 1890.

*Knortz, Karl, Das amerikanische Judentum. Leipzig 1914.

*Molière, Gezierte Frauen. Übers. u. bearb. von Gustav Fischbach. Straßburg 1894.

*— Spitzbubenstreiche. Bearb. von Georg Droescher. Berlin 1894.

Perott, José de, Reminiscencias de romances en libros de cabellarías. (Aus Revista de Filología española. Tomo II cuaderno 3º. Madrid 1915.)

*Schiller, Die Jungfrau von Orleans. Stuttgart (Cotta) 1886.

*— Die Verschwörung des Fiesko. Halle a. S. Hen.

Weimar, im April 1916.

Der stellv. Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. Ortlepp.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band LII.

Zusammengestellt von **Hede Märkel.**

Ackermann, A., Seelenglaube bei Sh. 225
Aristophanes in England 251

Bacon-Frage 240. 339
Bacon, F., Medical Allusions in the Writings of 225
Barth, H., Das Epitheton des jungen Sh. 241
Bernhardi, A. F., Das Formprinzip 28
Bieber, G. A., Der Melancholikertypus Sh.'s u. sein Ursprung 213
Bojanowski, Paul von, Nekrolog 141
Bühnenrekonstruktionen 189

Caro, Joseph, Shaw u. Shakespeare 85
Catalogue of the British Section of the International Exhibition of the Book Industry of Graphic Arts 1914 238
Creizenach, Sh.'s Technik 5

Detlefsen, H., Namengebung bei den Vorgängern Sh.'s 253
Dibelius, W., Dickens u. Sh. 76
Dittrich, P., Plautus u. Terenz in Pädagogik u. Schulwesen 252
Drama, Lustspielelemente im me. 249
Draxe, Th., Adadgies 230

Eelbo, B., Bacons entdeckte Urkunden 339
Ekwall, E., Historische neuengl. Laut- u. Formenlehre 241
Eichler, A., *Hamlet* in Graz 187

Fansler, H. E., The Evolution of Technic in Eliz. Tragedy 22
Farquhar, Neuausgabe 263
Fischberg, Sh.-Aufführungen 190
Fletcher, Prolog zu *Henry VIII.* 60
Förster, Max, Bühnenrekonstruktionen von 1836 189
Francke, O., Jocza Savits 153
Paul von Bojanowski 141
Frauenbildung im Zeitalter der Renaissance 245
Freytag, Der IV. Aufzug bei Sh. 4
Friedrich, P., Stenograph. Untersuchungen zu Sh. Quartos 206

Geffcken, J. u. E. Ziebarth, Lübkers Reallexikon des klass. Altertums 231
Goedels neusprachl. Schultexte 205
Goethe u. Sh. 6
Graves The »Act Time« in Elizabethan Theatres 198
The Court and the London Theatres during the Reign of Elizabeth 198
Greene, Silbenmessung, Wortbildung usw. bei 261

Harman, E. G., Edmund Spenser and Francis Bacon 240
Hardt, E., Prolog 2
Haupt, R. W., Quellenstudien zu Lee's Mithridates 262
Heiß, Julius, *Hamlet* Schulausg. 206
Heymel, Marlowe's Eduard II. 262
Hill, W., Die deutsch. Theaterzeitschriften des 18. Jahrh. 248
Horstmann, R., Neuausgabe von Lee's Nero 262
Hüdepohl, A., Die tragische Ironie vor Sh. 260

Ironie, tragische 260

Jocza Savits von O. Francke 153
Jonson, Ben, Kritik Sh. 3. 111

Kaibel, F., Dichter u. Patriotismus 36
Keller, Dr. W., Sh.'s Werke 203
Koch, Liviusübersetzung 265
Kohlmann, G., *Much Ado* Ausg. 206

Lazarus, G., Technik u. Stil von Hero u. Leander 263
Lee, Neuausgabe von Nero 262
Quellenstudien zu Mithridates 262
Lewinger-Roenneke, Sh.'s Königsdramen 194
Livius-Übersetz. 265
Lübkers Reallexikon des klass. Altertums 231
Ludwig, Sh.'s Komposition 17
Lyly, Silbenmessung, Wortbildung usw. bei 261

Marlowe's Eduard II. 262
Marx, L., Die Sentenz in den Dramen Sh.'s 229
McKerrow, R. B., Notes on Bibliographical Evidence 210
Melitz, Sh. auf Schweizer Bühnen 184
Morf, H., Geschichte der franz. Literatur im Zeitalter der Renaissance 247
Morsbach, Persönlichkeit Sh.'s 236

Neuendorff, B., von C. Wildhagen 149

Oelrich, W., Personennamen 253
Ovid-Übersetz. 264

Peele, Silbenmessung, Wortbildung usw. bei 261
Pellisier, G., Sh. et la superstition shakespearienne 232
Personennamen 204. 253. 257
Posies 230

Rechner, L., Aristophanes in England 251
Reformation, deutsche u. engl. 243
Rehbach, W., Shaw's »Besser als Shakespeare« 84
Richter, H., Shakespeare im Zeichen des Krieges 159
Rick, L., Ovids Metamorphosen in der engl. Renaissance 264
Rowe, Nicholas, Kritik Sh.'s 113
Ruhmer, W., Frauenbildung im Zeitalter der Renaissance 245

Schelenz, H., Sh. u. sein Arzneiwissen 217
Schlegel, Einwände gegen *Anthony* 10
Schücking, Primitive Kunstmittel 213
Zu Sh.'s 300-jährigem Todestag 233
Seeliger, G., Deutsche und englische Reformation 243
Shakespeare
als Patriot 178
architektonisches Gleichgewicht 4
u. Arznei- und Volkskunde 217
Auff., Prolog zu einer 1
Statistischer Überblick 190
auf Schweizer Bühnen 184
Ausgaben 193. 202
Blankvers 95
u. Bunyan 96
Charakteristik der Persönlichkeit 236
Composition 17
Darstellung der menschl. Schwäche 128
Dichtung u. Politik 51
u. Dickens 76
Doppelhandlungen 29
Dramatische Baukunst 3
Eigentümlichkeit 19
Einfluß in Deutschland 66
Einteilung in Aufzüge 7
Epitheton in den Dramen 241
Form u. das plastische Kunstwerk 25. 32
Formgeheimnis 6
u. die Frauen 103
u. Goethe 6
Heldenideal 127
u. Ibsen 104
im Zeichen des Krieges 159
in Frankreich 65
in Italien 66
in London 49
in Rußland 66
Königsdramen 194
Kontrast bei 72
Kritiker 113
Kunst des *plotting* 5
u. die Liebe 105. 109
Mangel an Philosophie 95
Märchenmotive 81
u. Marlowe 97
Melancholikertypus 213
u. das Melodrama 93
Pessimismus 90
Plutarch als Quelle 9. 10
Quartos, Stenograph. Untersuchungen 206
u. Racine 8
Realismus u. Mystik vereinigt 80
u. Renaissance 97. 237
Linie in den Werken 71
Seelenglaube bei 225
u. seine Tragöden 65
u. seine Zeit 162
Sentenzen bei 229
u. Shaw 84
sinkende Handlung 4
u. spanische Comedia 7

Shakespeare
Sprache 241
Stellung zu den fremden Nationen 175
Stellung zum Krieg XVI. 162
u. die Stenographie 206
Urkunden 239
technische Eigenheiten 5
u. Tiecks Genoveva 28
u. Tolstoi 115
vergeltende Gerechtigkeit 174
Vorgänger, Zeitgenossen u. Nachfolger 249
Wechsel von Komik u. Tragik 7. 79
Weltanschauung 92

Werke:
Anthony Aufbau 9
Auff. 181
u. Lear 22
u. Shaw's Caesar u. Cleopatra 117
Übers. 182. 183
Verherrlichung der Liebe 94
Zersplitterte Handlung 8
As Jou Like It, Auff. 184
Caesar, Auff. 160. 184
Formwirkung 7
Krieg gegen Verräter 169
Schulausg. 205
Coriolanus, Auff. 187
Gewissensproblem 172
Errors, Epitheton 241
Geister 228
Hamlet, Auff. 60. 160. 184. 187
Auffassung 215
Beziehung zu Deutschland 176
Gegensatz zu Falstaff 111
Geister 225
Schulausg. 206
Übersetz. 215
Henry IV., Auff. 160
Bearbt. 194
Geister 227
Kriegsheld 170
Henry V., Angriffskrieg 56
Bearbt. 194
Entstehung 56
Sprichwörter 229
Henry VI., 163
Epitheton in 241
vaterländische Stellen 52
Henry VIII. u. Maria Stuart 61
Prolog 60
Verfasser von 57
King John, Bearbt. 194
Lear u. Anthony 22
Auff. 184
Geister 228
polymythische Tragödie 5
Werke:
Sentenzen 230
sinkende Handlung 4. 19
Zauberformel 228
Lucrece u. der Krieg 165
Macbeth, Auff. 184
gedehnte Handlung 5
Geister 226
Gewissensproblem 172
Schulausg. 205
Measure, Problem 109
Merchant, Auff. 160. 184
Schulausg. 205
Sentenzen 230
Midsummer N., Auff. 184
Geister 225
Mab 227
Schmeichelei 58
Schulausg. 205
Much Ado, Schulausg. 206
Othello als Melodrama 113
Auff. 65. 160. 184
Totenklopfen 227
Vertreter des Soldatenberufs 171
Richard II., Auff. 160
Bearbt. 194
Seelenwanderung 227
Richard III., Auff. 160. 184
u. Iphigenie 6
tektonischer Bau 30
vaterländische Stellen 53
Romeo, Auff. 160. 184
Geister 226
in der deutsch. Literatur 266
Taming, Auff. 160. 184
Tempest, Geist 225
Sentenzen 230
Timon 166
Titus A., Epitheton 241
Twelfth Night, Auff. 161. 184
Venus and Adonis u. das Renaissance-Ideal 238
Winter's Tale, Auff. 184
Elfengold 229
Mimik 73
Shaw, Besser als Shakespeare 84
Lady of the Sonnets 101
Spenser, Ed. and Bacon 240
Spieß, H., Posies 230
Spingarn, Galateo of Manners and Behaviours 197
Stahl, *Anthony* in Frankfurt a. M. 181
Steeves, G. W., Medical Allusions in the Writings of Francis Bacon 225
Strauß, L. A., Neuausg. von Farquhar 263

Tales from Sh. 248
Theaterzeitschriften des 18. Jahrh. 248

Tragische Ironie vor Sh. 260
Tolstoi u. Sh. 115

Walzel, O., Sh.'s dramatische Baukunst 3
Weber, L., Shakespeare 238
Wieland, G., Lustspielelemente im me. Drama 249
Wildhagen, C., Bernhard Neuendorff 149
Winds, A., Sh. als Bildner des Schauspielers 64
Witz, E., Die engl. Ovidübersetzungen des 16. Jahrh. 264
Wolf, P., Wilhelm Shakespeare 2
Wolff, M. J., Racine u. Sh. 8
Wolff, Prof. G., Der Fall Hamlet 215

Ziesenis, O., Silbenmessung, Wortbildung, Formenlehre u. Syntax bei Lyly, Greene u. Peele 261

3 0081 010 700 676